نحو تربية عقلانية عملية

أنطون شاهين

مما لا شك فيه ، أن عملية التربية ، ولا سيما في عصرنا الحديث ، محددة تحديدا اجتماعيا بجميع عناصرها الجوهرية . والمثل اللاتيني القائل : « بالتعلم من أجل الحياة ، لا من أجل المدرسة » يذهب إلى أن ما يحدد هدف التربية والتثقيف منذ ذلك العصر ، هو متطلبات الحياة في ذلك المجتمع .

إن المجتمع بحد ذاته لا وجود له ، إنما يوجد أبدا صلات اجتماعية وعلاقات ملموسة [1] . وما يحدد هذه الصلات أو العلاقات عوامل عديدة منها علاقة الملكية بوسائل الانتاج ، والقناعة الايديولوجية وشكل الحكم وسياسة الدولة ، ومدى تطبيق العلم واللحاق بالتقدم الصناعي ، والتراث الأصيل السائد في كل بلد . لهذا السبب نكتشف - برغم التقاء بعض النقاط - فروقاً شاسعة في أنظمة التعليم وأهداف التربية وفن تطبيقها في بلدان العالم المختلفة .

* * *

---

(١) Sazialerziehung und gruppen unterricht .Stuttgart 1963,S, 69

ويقول فتجنشتين في « رسالة منطقية فلسفية (العبارة ٢،٠١٢١) »: لا نستطيع أن نتخيل شيئاً ما معزولاً عن امكان ارتباطه بأشياء أخرى .

يتحتم على التربية أن تنطلق منذ الآن وفي المستقبل ، من واقعة لا تفسح المجال مطلقاً للنظر إلى الخلف ، من واقعة العالم التقني والفن الصناعي .

كون الآلة قد بدلت وجه العالم وما تزال تبدل أمر لا مجال للشك فيه بعد الآن. في هذه الحالة لا يخطر في بالنا السلع الكمالية كالبراد والتلفزيون والسيارة ... لا، إن الفن الصناعي قد اجتاز هذا الأفق ليشرف على آفاق أغمض وأحدث كالطاقة الذرية وعلم الصواريخ والكوبرنيتيك [1] . ففي وسع الطاقة الذرية إبادة الكرة الأرضية أو تحويل العالم إلى فردوس أرضي ، بينما اكتشف الكوبرنيتيك مجالاً حديثاً لتغيير شكل العالم ينحصر في التحقيق الآلي لعمليات عقلية، وأعني بالعمليات العقلية ، قبل كل شيء عمليات منطقية ارتباطية ؛ ففي وسع العقل الالكتروني مثلاً اجراء عمليات حسابية معقدة في دقائق ... فهذا المارد الجبار الذي أفلت من

---

(١) Kybernetik وهي كلمة يونانية الأصل ومعناها «فن قيادة السفن»، ويلفظها بعضهم « سوبرنيتيك » وهذا لا يتلاءم مع الأصل . استعملت هذه اللفظة من قبل أفلاطون للدلالة على فن قيادة الحكومات . وأول كتاب أحدث ضجة في العالم يحمل هذا العنوان كتبه نوربرت فينر (Wiener) عام ١٩٤٨ . وأفضل كتاب ظهر بعد ذلك هو « مدخل في علم الكوبرنيتيك » للعلامة (Ashby) عام ١٩٥٦ . يوجد عدة تعاريف لهذا العلم منها : هو علم تسيير عمليات وأنظمة مختلفة . ويفهم تحت كلمة عملية ،أي عملية فيزيائية أو كيميائية ، أي مادية ، تحدث بين نظامين أو ضمن نظامين ، أما الأنظمة فيمكن أن تكون منشآت فنية كآلات وأدوات وكذلك جمعيات تعاونية ومنظمات في شتى المجالات : اجتماعية ، اقتصادية ...وأما التعريف الخاص فيذهب إلى أنه علم يبحث في آلات تسير أو تقود نفسها بنفسها وتحل مسائل وفق معلومات مختزنة بها من قبل العقل البشري .

وهو علم يعاضد معاضدة فعالة تكامل أنظمة العلوم بأنواعها ، لأن مجال تطبيق هذا العلم وطرائقه هي عامة لدرجة أنها تشمل نوعاً ما جميع العلوم بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وهو من أهم الوسائل المعينة لقيادة الثورة التقنية .

تمتمه ، وهو مارد العلم التقني ، قد جعل الاسطورة حقيقة والحلم واقعاً .

والآن يجول في الخاطر هذا السؤال : كيف ننشىء الجيل الجديد في ظل هذه الواقعة الأولى : العالم في تغير وتبدل ، ويسير نحو « الأتمتة » [1] ؟ وهل العالم وحده يتحول ويتبدل أو أن الانسان ذاته عليه أن يتأثر وينظر إلى العالم بمنظار آخر ، عليه أن يتغير ؟ كيف علينا أن نربي شعوره التقني ونصقله في حلبة الصراع القائم بين القديم والحديث ، الثبات والتغيير ، المحافظة والتجديد .

• • •

تطلعات عملية :

المواقف الفلسفية والموقف العملي :

قبل أن أتحدث عن مفهوم الشعور التقني اود عرض المواقف الفلسفية بصورة موجزة ، لأنها لابد أن تنير لنا السبيل في موقفنا من تربية عملية بخاصة وعقلانية بعامة .

في خضم المعرفة تقف الذات العارفة ازاء الموضوع الذي ينبغي أن يعرف ، واستيعاب الموضوع يتم في اقتحام الذات لمجال الموضوع وجلبه اليه ، لأن الموضوعات بذاتها مستقلة عن الذات العارفة .

في وسع الذات حينما تتجه وجهة موضوعات معينة أن تتخذ مواقف مختلفة ، وما يحدد هذا الموقف أو ذاك الصلة التي تمتد لتربط بين الذات والموضوع ؛ فالصلة تصطبغ بصبغة معينة ، جمالية ، دينية ، نظرية أو عملية بحسب طبيعة الموقف ، ومن هنا نميز عدة مواقف :

---

(١) تعريب كلمة Automation .

١ – الموقف النظري :

لنأخذ مثال الشجرة وندلي بالقول التالي : « طول الشجرة ستة أمتار » . إن حكمنا في هذا المثال هو حكم نظري ومن ثم فان موقفنا موقف نظري. وهنا نلاحظ أن الموقف مطبوع بطابع سلبي وان الموضوع غير متعلق بنا او بما ندلي به من آراء صحيحة او خاطئة .

يتمتع الموقف النظري بأهمية كبرى ، خاصة في العلوم ، وعدا هـذا ففي المجال النظري يمكن ايجاد صلة بين الذات وذات اخرى ، وأبعد من هـذا ففي امكان الذات الحكم على ذاتها ، وهذا ما يدعى بالتأمل الذاتي ، الاستبطان.

٢ – الموقف الجمالي :

نقول مثلا : « ان الشجرة جميلة ، وارفة الظلال » . في هذا الحـكم يتنسب مضمون المحمول للشجرة ، والموقف هو موقف جمالي .

لابد ان نذكر ان الذات في العلاقة الجمالية تعبر عن نفسها في موضوعات معينة ، بحيث أنها تستطيع ابداع أمور جديدة تحمل طابع ذاتيتها كما هي الحال في ميادين الفن كالموسيقى والشعر والنحت ..

٣ – الموقف الديني :

لنقل مثلا : « ان الله قد خلق الشجرة ، أحب الله وأعبده بما أنه الخالق» . أن الموقف هنا هو ديني . إنه ضرب من ضروب الصلات بفكرة معينة ، صلة تختلف من فرد لآخر وتصطبغ بصبغة تعلق او عدم تعلق ، اندماج او انعتاق .

٤ – الموقف العملي :

أدلي بالقول التالي مثلا . « إن الشجرة ضخمة ، في وسعي قطعها وبناء

كوخ من أخشابها ، . إن الموقف ازاء الموضوع « الشجرة » كان موقفاً عملياً وأدليت بحكم عملي . وهنا ، في وسع الذات تغيير أمر ما أو ابداع شيء جديد . لذا نتحدث عن موجودات مكونة ازاء الموجودات المعطاة .

في ظل هذا الموقف يعرب المرء عن ذكائه او غبائه ، مدار الامر هنا التحكم في الأشياء المحيطة بنا والسيطرة عليها وفق رغبتنا . وهنا يمتلك الانسان العملي امكان الاختيار والتقرير ، لذلك يحمل وزر المسؤولية لما له من أثر في اشخاص آخرين وصلات ماثلة بينه وبين الآخرين .

من المهم أن نلاحظ ان الموضوع في الموقف العملي هو امر يجب أن يتحقق واقعياً ، اما عن طريق التغيير او عن طريق الابداع . والعمل المبدع هو المنطلق الأول للوجود الانساني ، على أساسه وضع كل تنظيم عقلاني للحياة الاجتماعية لاسيما الاشتراكية ، وعدا هذا فان هذا الموقف يسعى إلى الوقوف أمام تجريد الفكر والسمو به في دنيا الاجداب احياناً ، ويعمل على صقل ذكاء الفرد ويحوله في معظم الأحيان الى شخصية منفتحة .

* * *

يتراءى لنا عبر التاريخ البشري ان هذه المواقف قد طبعت مرحلة كاملة من التطور بطابعها الخاص ، فنحن نرى جيلاً من الاجيال يحبذ الموقف الجمالي فتعمر فلورنسا مثلا بالتماثيل الرائعة ويعبد الجمال بما هو كذلك ، وينساب اللون ويبسم الضوء وتتجلي الحركة في لوحات أخاذة . ونرى جيلاً آخر في العهود الوسطي مثلا قد انصهر في بوتقة الشعور الديني ، فاستغرق في التصوف ووجه فكره شطر السماء اكثر من الأرض ، بما نشأ في الزهد والعزلة . ونرى جيلاً آخر قد انساق خلف السفسطة وهام في جدل بيزنطي عقيم ، وجيلاً آخر قد انعتق

من قوقعة الكلام الى رحابة العمل ، من الحتمية الى حرية الفعل ، لأنه أيقن أن الانسان يبقى عبد الطبيعة وعبد الغير ما لم يعمـل ويعلم ، ما لم ينجز ويخطط ويتابع ماينجزه . وراح هذا الانسان يتحرر شيئاً فشيئاً من عبودية الآلة الى التسيير ، ومن التسيير الى الأتمتة » ، والفضل يعود ، أكـثر ما يعود ، الى المواقف العملية اولا .

هكذا ترانا في الوقت الحاضر نبجّل العمل ونرفع من قيمة مفهومـه ونحاول أن نفلسف الحياة بأجمعها من خلاله . ويذهب المذهب الذرائعي الى أن الحقيقة عمل والفكرة تقدر بحسب نتائجها . وهكذا فبدلاً من التطلع « الى ما كان عند تحقيقنا لفكرة ما ، نلتفت الى ما سيكون ، بدلاً من الالتفات الى الماضي السابق لنشأة الفكرة المراد تحقيقها ، نلتفت الى المستقبل الذي سيعقب وجود الفكرة ويتلوها »[1] ليس المهم الفكرة بل العمل ونتيجة هذا العمل . فالعمل حقيقة في نظرهم . ولا شك أن الجملة الماركسية – اللينينية : « **الممارسة هي محك الحقيقة** » اكبر دليل على تحوّل دفة المواقف في العصر الحديث .

ربط العلم بالعمل :

ليس كل علم قوة ، فالعلم يعد قوة بخاصة عندما ينظر اليه على أنه وسيلة لانجازي السيطرة على الطبيعة عن طريق دراستها وفهمها . وهذا جرى منذ عهود قديمة وتبلور في العصر الحديث بشكل واضح . ونضيف الى هذا سبر غور الذات البشرية وفهم التطور الاقتصادي والاجتماعي بطرق موضوعية علمية سداها التجربة ولحمتها الخبرة .

---

(١) زكي نجيب محمود : حياة الفكر في العالم الجديد . القاهرة . ص ١٦٨ .

إن حشد العقل بأمور نظرية فحسب لايجدي فتيلاً في عصرنا الحديث ولا يؤدي خدمات جلّى للمجتمع . فهو مناف لمفهوم التربية ومخالف لأهداف التربية الراهنة . فالتربية بحسب قول بستالوتزي – بالرغم من أن بعض أفكاره التربوية لم تعد تصلح لعصرنا – لاتهدف « الوصول الى درجة الكمال في الأعمال المدرسية ، بل تطمح الى « صلاحية الفرد للحياة[٢] » ولا تكسب المرء عادات عمياء كالطاعة المطلقة ، لكنها تعده للمارسة الحياتية . هـذه الممارسة الحياتية لاتتطلب حشو دماغ الطفل بمواد عديدة وكتب تعليمية غزيرة المادة . لهذا نرى المفكر الكبير وايتهيد يسدي النصائح النيرة بعد خبرة طويلة في مجال التدريس قائلا « لاتعلموا عدداً كبيراً من المواد ، لكن القليـــل الذي تعلمونه ، يجب أن تعلموه بحذق واتقان »[١] . « فما أوخم عواقب تخمة العقل بمعلومات نظرية نصف مهضومة[٢] » . وحتى الأفكار النظرية التي يستوعبها الطفل ينبغي دائماً أن تجد تطبيقها الهام المجدي في صلب الخطة التعليمية . وهكذا تبقى المعرفة حية غير متحجرة .

للتربية العملية موضوع واحد وهو الحياة ، الحياة في صورة مصغرة ، لكن في « وحدة متكاملة » ، ولكننا في أغلب الأحيان لانقدم لهم هذه الصورة المتوخاة ، بل نصرفهم عنها باكتساب العلوم الرياضية والطبيعية واللغات بشكل نظري لايخرج منه فوائد تذكر[٣] . لاشك أنه من واجب المـــدرسة اسداء المعلومات الضرورية ، لكن مهمتها في العصر الحديث قد ازدادت لأن « غايتها

---

(٢) عن صالح عبد العزيز : التربية الحديثة . اسكندرية ١٩٥٦ . ص ١٦ .

(١) الفريد نورث وايتهيد : أهداف التربية . القاهرة ١٩٥٨ . ص ١٠٤ .

(٢) المصدر السابق . ص ١٠٧ .

(٣) المصدر السابق . ص ١١٣ .

القصوى » تكمن في « تحويل المعارف الى قدرات »[4]. هكذا فان لمّ شتات المنهاج التعليمي لا يتم الا عن طريق دمجه بالممارسة الحياتية، ليكوّن صورة واضحة في ذهن الفرد عن الحياة، ليربط بين المدرسة والحياة، المدرسة والمعمل: بين النظرية والتطبيق. وقد بحث هذه المشكلة لأول مرة بصورة صائبة فرانسيس باكون حيث يقول: « تكاد تتفق الطرق المؤدية الى القوة الانسانية والى المعرفة، ولكن نظراً للعادة المؤمنة الضارة التي تجعلنا نحرص على المجرد من الآراء، يبدو الأسلم أن نبدأ فترفع العلوم من اسسها المتصلة بالعمل جاعلين الجزء النشيط (يعني العملي) منها هو الذي يقرر ويعين الجزء التأملي (يعني النظري) »[5]. وثمة قاعدة عامة يذكرها وايتهيد حول ازدواجية التطبيق والاثبات. فهو يذهب الى انه « ينبغي أن نثبت ما وسعنا الاثبات كل ما ينبغي أن نطبقه وان نطبق ما أمكن التطبيق كل ما نثبته »[6].

فكثر المواد وغزارتها وضخامة المنهاج والعقيدة والبعد عن ربط العلم بالعمل كلها مساوىء لابد من تحاشيها قدر المستطاع وفي أقصى مدة ممكنة في مجال تربية عملية.

من هنا نستنتج أن التربية في عصرنا الحالي هي تربية تعتمد على العمل بحسب النظرية، وعلى النظرية من أجل التطبيق. فعلينا أن ننشىء جيلاً يعتمد على « **المواقف العملية** » ويتمتع « **بشعور تقني** ». فماذا نعني بالشعور التقني.

---

(٤) فلسفة تربوية متجددة. بيروت ١٩٥٨. ص ٢٦.

(٥) عن د. برنال: رسالة العلم الاجتماعية. القاهرة. ص ١٧.

(٦) وايتهيد، المصدر السابق، ص ١٠٨.

الشعور التقني :

إن الواقعة الأولى ، أن وجه العالم قد بدلته الآلة ، يرتبط بها واقعة ثانية ، أن الانسان قد تغير تحت تأثير الآلة والتغير الطارىء على العالم . إن الانسان ذا الوعي التقني لايشاهد العالم على أنه عالم جامد ثابت ، لاتصطرع فيه الأضداد ، فلا يتحول ولا يتبدل - كانسان العصر الوسيط مثلاً - بل إن انسان المدنية الصناعية ، المتمتع بعقل تقني ، المدرك لقوانين التغير يشاهد العالم بمنظار صراع الأضداد ووحدتها من جهة ، ومن خلال كون العالم مادة يمكن الاستفادة منها من جهة ثانية . إن الصحراء - بحسب قول برتراند رسل - « هي مكان يمكن جر المياه إليه ، والمستنقع مكان يمكن تصريف مياهه ، والطبقة الأرضية مكان يمكن أن يصنع منها شيئاً » . فالحادثة الحاسمة في عصرنا الحالي لاتتمثل في العلم التقني بما هو كذلك ، وانما في الوعي أو الشعور التقني : « انه وعي امكان قابلية الصنع والتغير[٢] » .

إن أمر امكان قابلية الصنع والتغيير والابداع لايقع في العالم الخارجي فحسب ، بل يخص الانسان بحد ذاته ، الانسان كفرد وككائن اجتماعي . فالانسان في خضم المدنية الحاضرة ، لايمكنه أن يرى ذاته على أنها معطاة في صورة نهائية ، مصبوبة في قالب جاهز ثابت ، إنما يرى ذاته على أنه كائن يمكنه أن يتطور ويطور ذاته . وعلينا أن ندخل في ادراكه ذلك . لقد خفف الفن الصناعي بعض الأعباء الملقاة على عاتق الانسان ، وبالتالي فالرسالة الأصلية للتقنية تكمن في تحرر الانسان إن لم يكن الآن ، ففي المستقبل ، واعطائه فرصة

---

(٢) Bildungsfragen ... Berlin 1965 . S. 7

(اعتمدت على هذا المصدر في بحثي لمفهوم الشعور التقني)

أكبر كي يتمكن من أن يكون هو هو ذاته، لا استعباده وجعله جزءاً من الآلة أو رقماً بين الأرقام، أي أن « يصنع من ذاته شيئاً [1] ».

إن وعي إمكان الصنع – هذا الشعور التقني أصلاً – يشمل أيضاً المجال الاجتماعي. فتربية الشعور التقني في نفسية الطفل تجعله ينظر إلى الأوضاع الاجتماعية نظرة تجعله يقبل تغييرها. فالانسان ذو الوعي التقني لا يمكنه أن يعتبر – كما في العهود الوسطى – الطبقات الاجتماعية « كطبقات منزلة » جامدة لا تتزعزع أركانها، فعلى ابن الفلاح أن يصبح فلاحاً وابن الحرفي حرفياً، كما يرى بستالوتزي [2]، وأن يخضع لتقاليد تسوق انساناً بائساً لا يعي ذاته كشخصية مستقلة التفكير مطلقاً، انساناً واقعاً في حوزة تصورات « متعالية » لا طائل تحتها. بل على العكس من ذلك، فالمرء يغدو أكثر حزماً ودقة في نقده لذاته ولمجتمعه ولآراء متوسخة لا يمكن اثباتها أو نفيها: فأفكار عديدة وتقاليد بالية تتساقط تحت معول النقد في ظل الشعور التقني، أي وعي امكان قابلية الصنع والتغيير. والطفل، في ظلال تربية عملية، يود أن يتعلم لا أن يستعبد، يود أن « يصنع » حياته الاجتماعية ويطورها بصورة واعية مبنية على العقل وعلى أساس التعاون المتبادل، لا الاستبداد والتحكم.

التطور وصراع الاضداد:

العالم يتغير تحت تأثير الآلة، الانسان يتبدل تحت تأثير التغير الحاصل في العالم وتحت تأثير الآلة أيضاً، والمجتمع بالتالي يتغير، فجوهر الحياة برمتها هو التغير والتطور.

(١) المصدر الألماني السابق. ص ٨.

(٢) قارن المصدر السابق، ص ٨.

انما ينجم هذا التطور من صراع الاضداد[1] و ذلك أن الأمور تبقى على حالها ولا يطرأ عليها أي تغيير ، مالم يكن ثمة تناقضات كامنة بين الموضوعات والظاهرات ، مالم يكن ثمة صراع بين الجوانب المتعارضة والميول . فجميع الأشياء والعمليات تلازمها جوانب داخلية متناقضة توجد في وحدة، لكنها وحدة نسبية موقتة عابرة ، لأنها في الوقت ذاته توجد في صراع مستمر . هذا الصراع المستمر هو صراع الاضداد الذي يعد المصدر الداخلي ، القوة المحركة للتطور[2] ويدعوه لينين بحق « النواة العقلانية للجدلية » .

إن دوائر وحدة وصراع الاضداد ، بحسب التفكير الماركسي ، هي التي تدفع بحركة التطور الى الامام ، عن طريق نفي ماهو قديم وظهور ماهو جديد ، وأبعد من هذا ، عن طريق نفي الجديد الذي ظهر وبناء الاحدث والأجد بلا انقطاع (نفي النفي) في حركة لولبية متصاعدة . وهذه العملية تؤدي ابداً الى نشوء تناقضات متتالية ، في مراحل معينة من خلال عبور الأمور القديمة وتكون الامور الجديدة . وكي نفهم قانون نفي النفي جيداً لابدّ أن يضاف ، أن نفي الأمور القديمة لايعني مطلقاً إبادتها كلياً ،بل المحافظة على مضمونها الايجابي لصهره في بوتقة الظاهرة الجديدة ، وإلا فلن يحدث ثمة تطور إلى اعلى .

وإذا أخذنا بالرأي القائل « إن التغيير لا يأبه بالكيف ، إذ لا يحمل في طياته أي تنبؤ بالصيرورة إلى أحسن أو الى اسوأ »[3] ، نكون قد فهمنا معنى

---

1 — W. I. Lenin: Aus dem Philosophischen Nachlass. Berlin , 1958. 5. 286.

2 - Grundlagen der marxistischen Philosophie. Berlin 1967 . 5 286

٣ – ل. توماس هوبكنز : النفس المنبثقة . القاهرة ١٩٦٠. ص ١٧

صراع الأضداد ونفي النفي فيها خاطئاً . لذا نرى الفلسفة الماركسية تعارض الرأي السابق معارضة شديدة ذاهبة إلى أن « التطور الذي يتم نتيجة لنفي النفي يحمل طابعاً تقدمياً صاعداً »(4) .

لكن ، هل يتم التطور الناجم عن صراع الأضداد في المجال التربوي الى أعلى بالضرورة ؟ من الذي يحول دفة اتجاهه ؟ من الذي يحافظ على الجانب الايجابي الكامن في الظاهرة القديمة التي ذبلت لتتفتح تويجات الظاهرة الجديدة ؟ لا اعتقد أن عملية نفي النفي تتم نحو الأحدث والأفضل من تلقاء ذاتها ، ولا سيما في المجال التربوي - النفسي . هنا تبقى فسحة تشرف عليها الحرية ، حرية الفعل الانساني وعمل المربين . وإلا فلماذا يقع على كاهل المربين واجب سبر غور التناقضات الداخلية ، والعمل - وهذا شديد الأهمية - على الحث من نشاط التناقض بحيث تتضح امكانية وجود حل له ؟ !(٢)

فالفهم الصائب لقانون وحدة وصراع الأضداد وقانون نفي النفي ، يمكننا من استيعاب تحول المجتمع الجامد المتأخر المتخلف الى مجتمع متطور تقدمي ، وقس على ذلك التغير في المجال التربوي . فالعجلة التي تدفع بالتربية الى الأمام وتجعلها متطورة متجددة - بغض النظر عن البيئة التحتية وأثرها الذي لا ينكر - هي الفكر البشري التقدمي النير ، والعمل التربوي الدؤوب ، والقناعة الذاتية بالمبادىء الاشتراكية المخططة ، بكلمة هي التربية العملية العقلانية الساعية الى حل التناقضات في اللحظات الملائمة . ولا ريب أنها ستبذل جهداً أكبر اذا عملت على حث نشاط التناقضات لتبرز معالمها ويصبح في الامكان ايجاد حل لها . في هذه الجملة يكمن

---

4 - Grundlagen ... S. 320

(٢) قارن : هانس كليم ، جدلية تطور الوعي ، في : المعلم العربي ، العدد ٣ - ١٩٦٩ ص ١٣

واجبها الاساسي في الوقت الراهن الذي يجعلنا نستبق الزمن ونعتمد التقنية ونلحق بركب التقدم على أسس الاشتراكية الانسانية .(١)

وعلينا أن نلفت اهتمامنا الى الطامة الكبرى التي نعانيها ، وهي محاولة ايجاد حل مبكر للتناقض ، دون تنشيطه ، أي في وقت لم تتبلور فيه الميول التقدمية بعد ، لأن هذا يشل حركة التطور ويلقيها في وهدة الركود (كايجاد حل وسط ، وعدم التقييم الصحيح ، والتقليل ..) او يؤدي الى تراكم ظاهرات تراجعية (كالتخلي والاستسلام والنكوص ..) (٢)

إن الحل المبكر لتناقض الفج يعني اجهاض الميول التقدمية وخنقها في أرحامها ، والحل المتأخر يعني استفحال الميول التراجعية بحيث تصطدم الظاهرة الجديدة بتناقض تناحري مستعصي . لذلك علينا أن نعمل على حل التناقض الحاصل بين ما هو قديم وما هو جديد في الوقت الملائم ، لا قبل ولا بعد ، عندئذ فقط ينجلي عملنا التربوي عن تطور صحيح يبشر بالخير ويمور بالتقدم.

هكذا أكون قد أشرت الى الموقف العملي وما يتمتع به من أهمية في المجال التربوي، وإلى مفهوم الشعور التقني الذي يرتبط بالموقف العملي وبالفهم الصحيح لصراع الأضداد ونفي النفي ارتباطاً وثيقاً . بيد أن تنمية الشعور التقني وحث الطفل على اتخاذ مواقف عملية في حياته وبث روح امكان الصنع والتغيير في صدره وتفهم المربين معنى التطور التصاعدي وحل التناقضات السائدة ، لا تكفي لتنشئة

---

(١) ان المناداة بالتربية المستمرة في السنة الدولية للتربية (١٩٧٠) ليس سوى محاكاة لمفهوم الثورة المستمرة ، المعتمدة على التطور والتغيير ، « كل شيء يجري » كما قد قال هيراقليط .

(٢) هانس حكيم ... ص ١٢

المرء لتنشئة سليمة ، بل علينا أن نربيه تربية تجعله يفكر تفكيراً سليما ، معتمداً على الطريقة العلمية : تربية عقلانية .

. . .

تطلعات عقلانية :

التفكير :

منطلق التربية العقلانية التفكير. وقد سأل أحدهم ذات مرة : ما اصعب الأمور في الحياة ؟ وأجاب : التفكير . ونستطيع أن نضيف، ربما يكمن السبب هنا في أن كثيرين لا يفكرون . وهم لا يفكرون لا لأنهم ليس في وسعهم ذلك أو لاتصافهم بالغباء ، بل يعود الأمر الى ما يسمى « بالخمول الفكري »

إنه لمن المريح حقاً لذوي العقول الخاملة أن يعتقدوا أن الأمر يبدو كما يقول الاخرون ، بدلاً من أن يعلموا بأنفسهم ، عن طريق تفكيرهم الذاتي ، كيف يبدو الأمر حقاً ، فالعمل وفق ما يراه الغير ، أسهل من أن يفكر المرء ذاته ، ماذا عليه أن يعمل ، وكيف يتصرف .

نتيجة الكسل الفكري هي أن عديداً من الناس يرددون فقط ما يسمعون، بدون تمحيص وبدون غربلة . إنهم يتقبلون كل ما يقال لهم من أفكار ونظريات وأحكام بدون قيد أو شرط ، بالرغم من انها ، في معظم الحالات ، احكام مسبقة، قضايا تحتاج الى تحليل وتعليل وبرهان .

ومن الصعوبة بمكان ايجاد شخصيات فذة في مجتمع يسوده كسل فكري، إذ ان الاتكالية تعمل على خنق ملكات الابداع. فخاملوا التفكير اذا لم يكونوا

من الطغمة البيغاوية ، المرددة كل شيء ، المقتنعة بكل شيء اصلاً ، التي تنتمي الى الطغمة الرومانسية ، لا تسير وفق ما يمليه العقل ، بل تدع شراع حياتها على عهدة ريح العواطف والمشاعر ؛ فالعاطفة تتلاعب بها وتجعلها تعتنق في كل يوم مبدأ ، وتقودها الى تسرع في القاء الأحكام وعدم روية في بحث الأمور ومعرفة اسبابها البعيدة والقريبة . لا ينكر ان العاطفة قد لا تخطىء احياناً ، بل تختار الصواب ، إلا ان نسبة صحتها ، حسبما بينت الخبرة ضئيلة ، فتسع في عشر حالات [1] باءت بالفشل إزاء نور العقل ونقده .

والمخرج الوحيد في مجال التربية ، كيلا يسير الطفل في المستقبل مع قطيع المرددين ، او ينساق خلف عاطفته المتقلبة بصورة عمياء ، لا سيما ونحن في الشرق ابناء العواطف ، هو حثه على التفكير ومساعدته بشتى الوسائل لفتح باب الامكانات امام وعيه كي يفكر ، ويعتمد على ذاته في التفكير . ولنلاحظ أهمية النشاط الفكري في المجتمع :

خمول فكري	⟷	نشاط فكري
↓		↓
اعتقاد		علم حق
↓		↓
أحكام مسبقة		احكام علمية
↓		↓
طغمة بيغاوية او رومانسية		جماعات مفكرة
↓		↓
مجتمع متحلل مغلق رجعي		مجتمع تقدمي

(١) A . Roels ' Logisch denken . Berlin . S . 6

لا يحمل التفكير غايته في ذاته وإن أراد ذلك ظل شرنقة ، ظل عقيماً. ان الدرس لمجرد الاهتمام ، المعرفة من أجل المعرفة وحسب ، الفن للفن ، لاتنطبق على عصرنا الاشتراكي التقني المندفع نحو الأمـــام . الانسان الجديد الذكي يقول : **أفكر كي أعمل** ، ليس التفكير النظري غايته بل التطبيق ؛ التفكير النظري يتم من أجل اتخاذ مواقف عملية في ظل الوعي التقني ، وعي امكان قابلية الصنع والتطور .

إلا أن التفكير السليم ، وبالتالي إمكان قابلية الصنع والتغيير لا يتم إلا على أساس علمي ، إلا باتباع الطريقة العلمية .

الطريقة العلمية :

من المقولات الأساسية لتربية تطمح نحو العقلانية هي التفكير . وفي التفكير تكمن بذرتا الشك والبرهان ، أو لاستعمال اللفظة الوضعية الشك والتحقق . يعبر الشك عن ذاته بوضع الفرضيات ، هذا يعني ، من خلال صياغة المرء قضايا عامة على شكل تقديرات ... أي قضايا تحمل في ذاتها بعد إمكان تصحيح إن امكان التحقق يتعلق بحقيقتين : **الحقيقة المنطقية والحقيقة التجريبية**. إن اكمال الحقيقة المنطقية لا يتم إلا عن طريق دعمها بالحقيقة التجريبية ؛ هذا يعني التحقق من صحة أحكامنا بمقارنتها مع الواقع ، والتثبت من صحتها أو عدمه من خلال المراقبة العلمية والتجربة ، وهذه هي نقطة حاسمة في الطريقة العلميـة ، لأنه إذا اتفق عدم تلاؤم قضايا نظرية مـــع الواقع ، فانه يتحتم — بعد اعادة النظر في الحقيقة المنطقية — تغيير الفرضية التي نهضت تلك القضايا عليها . ولاشك أن هذه النقطة تعد كوة أصيلة في أفق ربط العلم بالعمل .

على الشعور التقني ، في وقتنا الحاضر ، الأخذ بهذه الطريقة العلمية لأنها تتميز بنقطتين هامتين[1] :

١ ـ عدم الانطلاق من أمور تنادي بحقيقتها المطلقة ، وانما من فرضيات يمكن اعادة النظر في شأنها مبدئياً .

٢ ـ المطالبة بضرورة عرض القضايا على محك الواقع ، في المجال العملي ، للتأكد من صحتها .

علينا أن نسقي بذور التفكير في نفس الطفل كي يعتمد على ذاته في تفكير شخصي مستقل ، وأن نقوّم جذيع تفكيره بهذه الطريقة العلميـــة . ولاشك أن الطريقة تنطبق على علم التربية ، إذا ما طالب بأن يكون علماً .

المناخ الاجتماعي والعوائق :

إنه لمن المستحيل مع مر الزمن تربية انسان تربية تجعله يسيطر على العلم التقني ويجابه تيار المدنية الحديثة ، لا بل يسير دفتها ، بينما تتأثر نفس هذا الانسان برغم المبادىء الاشتراكية المرافقة لتنشئته ، إن لم يكن في المدرسة ، ففي المناخ الاجتماعي الذي يحيطه بشخصيات « فهلويه »[2] ونفوس اتكالية منفعلة ، وعقليات

(١) Bildungsfragen ... S.9 .

(٢) « الفهلوي » يتباهى بالمظهر والشكل ويترك اللب والجوهر ، يستهتر بالغير ويتظاهر بالقدرة البارعة على حل الأمور (ميوور) ، وينجز عمله بشتى الوسائل والطرق ويظهر بمظهر يختلف عن حقيقة ما هو عليه ، ينزع الى الحماس المفاجىء والاقدام العنيف والاستهانة بالصعاب في أول الطريق ، ثم تفتر همته عندما يتطلب العمل المثابرة والجلد .

راجع حامد عمار : في بناء البشر . دراسات في التغيير الحضاري والفكر التربوي . سرس الليان . ١٩٦٤ . ص ٨٠ - ٩١ .

تربعت في نسج تقاليد بالية عفى عليها الزمن ، وآباء يفرضون الطاعة العمياء مكان التعقل . هذا إذا لم يحش دماغ هذا الانسان ، في المدرسة أيضاً ، بأمور مذهبية متحجرة ، فعلينا أن نحذر كل الحذر ، في أثناء تدرب الطفل على نشاط التفكير ، مما يسمى بالأفكار الجامدة الميتة ، ونحن نرى أن المدارس التي كانت تتمتع بصيت رفيع وشهرة لامعة في عهد من العهود ، نراها قد انحدرت الى الخمول والرتابة في عهد تال . « ومرد هذه النكسة الى ما أثقل به كاهل تلك المدارس من أفكار ميتة » [1] .

فالخطوة الملحة التي تتوافق والتفكير السليم والاعتماد على الطريقة العلمية في مجال تربية عقلانية تتمثل في نزع الرداء البالي عن التربية والبعد عن جميع النقاط السلبية الآنفة الذكر السائدة في مجتمعنا بعض الشيء .

إنها حلقة يصعب التملص من دائرتها المفرغة ، يقف المربي إزاءها حائر اللب ، دائرة التأثير المتبادل بين المجتمع والمدرسة . وقد عمدت بعض المجتمعات الاشتراكية الى حلها عن طريق الفصل ، فصل المجتمع ومؤثراته عن جو التربية لخلق جيل جديد . وهي محاولة أول من قام بها أفلاطون . ولصعوبة هذا الحل يقترح بعضهم ، أن تكون العقلية الاصلاحية شاملة كلا الطرفين : المجتمع والمدرسة « فيأخذ كل منها نصيبه منه (من الاصلاح) وتكون جبهته جبهة واسعة المدى لاتقتصر على ميدان واحد » [2] . وهذا يتطلب رجالاً ثوريين (من حديد) . ولاشك أن مرجع الخيبة في معظم الحالات التربوية يعود الى الصراع الداخلي بين الأنا ، أي الجانب الظاهري الشعوري في بنية نفس الفرد ، الأنا الأعلى الذي

---

(١) وايتهيد : أهداف التربية ... ص ١٠٣ .

(٢) محمد فؤاد جلال : اتجاهات في التربية الحديثة . ط ٢ . القاهرة . ص ٩٨ .

يدفع الطفل الآن ، والشاب في المستقبل ، دفعاً وبصورة لاشعورية كي يخضع لسلطة تقليدية متحجرة وأوامر زاجرة ناهية ، قد يكون هو ذاته غير مقتنع بها ، ذلك أن الأنا الأعلى يعد عنصراً هاماً من العناصر الثلاث المكونة لبنية النفس ، وهو بمثابة « كتاب شرائع ضمني »[1] صارم وثابت نشأ تدريجياً وبصورة لا واعية من التلاؤم مع الضرورات الاجتماعية . فاستعمال هذه القواعد الخلقية التي يتضمنها الأنا الأعلى يتم بشكل « أعمى »[2] لأن تطبيقها اللاشعوري قدتشربته النفس حين كان ينقصها الجانب الواعي المنطقي .

على التربية الحالية ألا تقف مكتوفة الأيدي أمام معضلات الماضي ، ولا يوجـــد أي سبب معقول في عدم البحث في مفاهيم كمفهوم « الوطن » و « السلطة العليا » و « العمل » و « الشرف » وغيرها ووضع هذه المفاهيم في محك النقد العقلي . . . غربلتها ، صهرها كي تتخلص من الشوائب ، واختراق الكثافة التاريخية المترسبة حولها للوصول الى الجوهر .

ثمة حادثة جرت مع أحد المربين الألمان ، يذكر أن ابنه وعمره أربع سنوات حدثه ذات يوم أن العمة في رياض الأطفال قد قالت لهم إن النجوم ملائكة تحوم في السماء . ثم وجه الطفل السؤال الى أبيه المربي : هل تطير هذه النجوم بصورة مروحية أو نفاثة ؟!

إن مثل هذا الايضاح وغيره لايمكن تبريره بعد الآن لكلمة « ملائم للطفل » ، لأن نفسية الطفل بعيدة كل البعد عن مثل هذه « الملاءمة »[3] إنها

---

(١)و(٢) قارن : فرانز الكساندر ، بنية الأنا . المعرفة ، العدد ٨٦ . ١٩٦٩ ص ٥٩ وما بعدها .

(٣) Bidlungsfrayen ... S.11 .

تنقد وتعقل . وثمة باقات من شعرنا العربي المليء بالمبالغة والمغالاة والعجرفة والفخر الأجوف وثمة خاصة سرد الحوادث في التاريخ بدون البحث في الأسباب والنتائج وقوانين التطور ، تتحفنا ، بدون أن نعلم ، بشخصيات « فهلوية » مغرورة وذهنيات مطلية ببريق الانفعال وصدور مفعمة بالعاطفة المترجحة .

إن مثل هذا النهج في التربية يشير الى أمثلة تربوية تسعى للوصول الى غايتها بطريق ضحلة سهلة ، لكنه طريق يعيق نمو التفكير وخلق الشخصية المتكاملة .

السيطرة على الآلة :

خطوة أخرى في مجال تربية عقلانية تتمثل في السيطرة على الآلة واستيعاب ماهو تقني . وهذه الخطوة تلعب دوراً حاسماً ، لأنه بالامكان تفهم العلم التقني على أنه شيء سحري مالم يسبر غوره بطريقة علمية عقلية ، وقد بين هذه الظاهرة الكاتب المعاصر اريك فروم (Fromm) في كتابه الحديث « المجتمع المعافى » ، وأشار إلى أننا نعيش في عالم من الأشياء المعقدة ، كل علاقتنا بها أننا نعرف كيف نستخدمها ، أي نعرف أي زر نضغط عليه كي تدور وتعمل ؛ غير أننا لانعلم مثقال ذرة عن كنهها ولا ندري شيئاً عن المبادىء التي تسير على أساسها .

لاريب أن العقل الالكتروني ، مثلاً ، سيبدو لأناس كثيرين معجزة من المعجزات ، هذا اذا لم نقل من صنع الشيطان ! بيد أنه ليس من شيطان خلف هذا العمل . إنه يعمل بطريقة عقلية بسيطة : العقل الالكتروني أو الآلة المفكرة تتمتع بميزة واحدة وهي أن عناصر بنيتها لايمكنها قبول اكثر من

حالتين فقط من الحالات : وجود التيار وانقطاعه ، التضغط الايجابي أو السلبي . هذا يعني أن الآلة « تفهم » فقط لغة مكونة من رمزين . إلا أنه من المعروف منذ هورس أن في وسع المرء ترجمة كل خبر من الأخبار إلى مثل هذه اللغة المكونة من رمزين .

من الواضح أن السينما والتلفزيون وبخاصة الآلات السمعية البصرية وغيرها قدمت خدمات جلى في هذا المجال . وقد ظهرت حديثاً في الأفق التربوي الآلات التعليمية . فالتربية للسيطرة على الآلة تتضمن هذه الآلات أيضاً ، لأنها تسمح بتعلم أوفر وأسرع وأفضل مما قبـــل ، وبالتالي تعمل على رفع مستوى التثقيف ودفع التطور الى الامام .

الابداع والاسلوب والتخطيط :

لاشك أن نظرة المربين الى العقل البشري قد تغيرت وتحررت ، فبدلا من اعتبار العقل كوعاء يملأ بمعلومات جيدة ، أصبح يعد كمجموعة قوى موحدة خلاقة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فالتربية الحديثة صبت اهتمامهـــا ، كما رأينا سابقاً على المواد التي تضمن معلومات لها قيمتها الذاتيـــة الى جانب قيمتها الموضوعية ، معتنقة المبدأ القائل ان « أهميـــة المادة ومنفعتها تقاس بالنسبة الى الافادة التي يجنيها الطالب في حياته أي بالنسبة الى التغيرات الخيرة التي تحدثها هذه المادة في سلوكه واتجاهه[1] » ، فبدلاً من أن يُعطى الطالب معلومات منسقة جاهزة تحفظ عن ظهر قلب ، اصبحت نقطة الانطلاق اكتشاف الامكانات الكامنة فيه وتنميتها وتوفير المجالات لها للانطلاق والابداع . هذه الطريقة تفسح المجال

---

(١) فلسفة تربوية متجددة . بيروت ١٩٥٨ . ص ٢٥ .

أمامه كي يبدع ويبتكر في ميـــدان اختصاصه ، ويصبح عضواً منتجاً في مجتمع تقدمي .

فالتربية العقلانية تفتح الباب واسعاً أمام القيام بأعمال مثمرة . فالآلة لايمكنها أن تستعبد العقل ، بل هي تحرر الانسان كي يطرح مشروعاً وينجزه بأسرع وقت ممكن، وبهذا تختصر عمليات قد تحتاج الى سنين من الجهد المتواصل بدقائق معدودة . وهذا ينطبق بخاصة على الكويبرنيتيك والأتمتة ؛ ففي استطاعة الكويبرنيتيك مثلاً حمل أعبـــاء العمل العقل الروتيني ، وبذلك تكون الفرصة أوسع ليقوم الانسان بعمليات مثمرة ، عمليات تفكير وتخطيط وتنظيم وتصميم . لة ملكة ذهنية ، يصعب تنميتها يدعوها وايتهيد « حاسة الاسلوب » . ويذهب وايتهيد الى أن الفضل يعود اليها في وصول المفكر أو العامل الى غايته المنشودة غير المنظورة من أقصر السبل وابسطها بغير اهدار الجهد . فالاسلوب العقلي بأسمى معانيه يعد المرحلة النهائية في نضوج الذهن المثقف . لاريب أن مدير العمل المطبوع على حب الاسلوب الممتاز في انجاز الاعمال يمقت تبديد الوقت وضياع الجهد في أمور لاطائل تحتها ، والمهندس المطبوع على حب الاسلوب الممتاز يقتصد في مادة صناعته ، والعامل يفضل انتاج العمل المتقن . « فالاسلوب هو الاخلاقية القصوى للذهن »[1] . فاذا كان الاسلوب يخص الفرد داخليـــاً ، فالتخطيط يخص المجتمع خارجياً . في هذا المناخ الجيد يتفتق الابداع والصنع والتغيير نحو الأفضل .

هـــذا يعني أن على التربية أن تطالب بالعمل المثمر القائم على تشجيع الفكر واختصار العمل ، وتنمية « حاسة الاسلوب » قدر الامكان ضمن تخطيط سليم ، وعدم خنق ملكات الابداع في مهدها .

(١) وايتهيد : أهداف التربية ... ص ١٢١ .

لمحات خلقية :

إن الخطوة الخلقية في التربية العقلانية العملية تتجلى ، اضافة الى ماتقدم، في اقامة ارتباطات اجتماعية وعلاقات ودية أساسها الاحترام المتبادل عن طريق الثقة بالذات وتقوية الارادة . ويبقى المبدأ الانساني في هذا الجو التربوي ساري المفعول رغم أنه يعود الى عهد شيشرون « انني انسان ، وأرى أنه ليس من أمر يهم الانسانية ، هو غريب عني » .

وقد فاتني أن أذكر لدى كتابتي عن المناخ الاجتماعي أنه علينا أن نخشى في عصر الفن الصناعي ، **من المجتمع التعاطفي**[1] القائم على وشائج اتكالية أخوية ، لأنه سرعان ما يفضي الى الزلفى والانحلال وتسوده المشاعر العاطفية وينصاع خلف الركون في الكينونة بدلاً من الطموح مع الصيرورة .

لاتعني التربية العقلانية مطلقاً نبذ العواطف والمشاعر وأو تجاهلها ، انما تسعى الى وضع رقابة العقل عليها ، لأنها تعد الفرد اعداداً متكاملاً متزناً . أود في هذا السانحة أن أستشهد بفيلسوف عقلاني - **برتراند رسل** - حين يقول : « ان الحياة الصالحة مضمخة روحها بالحب مقودة بالعلم » .

• • •

---

(١) أعني بالمجتمع التعاطفي،من الناحية السلبية ، المجتمع الاتكالي القلبوي المغرور والمعتمد على العاطفة قبل العقل . وأذهب شخصياً الى أن ما يميز كل مجتمع من المجتمعات نستطيع أن نستشفه من نداء التخاطب الشائع بين أفراد ذلك المجتمع معتمداً على الطريقة الفينومينولوجية . فالمجتمع العربي التعاطفي تسوده لفظة (الأخ) لدى التخاطب ، والمجتمع المكسيكي مثلاً amicos أي (صديق) والألماني Herr أي (سيد) والاشتراكي (رفيق) ... وهكذا فالصلة الاجتماعيـة الأساسية التي تربط الفرد بالفرد في هذه المجتمعات نستخلصها ، حسب رأيي، من كلمة التخاطب الشائعة تلك .

يمتاز الانسان بأنه « حيوان عاقل ناطق » أي أنه يعقل ويفكر بحسب تعريف أرسطو . وهو « حيوان عامل » (Homo Faber) بحسب تعريف شيلر وبرغسون ، الذي يقول « الانسان صانع بطبيعته ... فهو يصنع الاشياء ويصنع نفسه »[1] . انطلاقاً من هاتين الميزتين الأساسيتين اللتين تطبعان الفرد البشري ، يجب على التربية في عصرنا الحديث أن تهذب « الحيوان الناطق » كي يصبح « انساناً حكيماً » (Homo Sapiens) باتباع طرق التفكير السليمة والطريقة العلمية في البحث في كنف تربية عقلانية ؛ وأن تعتني « بالحيوان الصانع أو العامل » وتجعل منه « انساناً تقنياً » (Homo Polytechnicus) ، أي متمتعاً بشعور تقني ، متميزاً بامكان قابلية الصنع : صنع الأشياء ، صنع ذاته ، وصنع المجتمع ، عن طريق تربية عملية .

أعتقد أنه هنا يكمن الواجب الأساسي الأكبر الملقى على عاتق المربين الآن وفي المستقبل . ولا نستطيع أن نقول لهم إلا ما قاله الشاعر الكبير شيلر :

الانسانية وضعت بين أيديكم
ستحطم قدرها بانحطاطكم
ويعلوا اذا ما علوتم !

والأمة التي لا تقدر اعدادالعقول اعداداً مخططاً منظماً حق قدره ، إن لم يكن مقضي عليها ، فلا ريب أنها ستظل متخلفة عن ركب التقدم والمدنية الحديثة والثورة التقنية ، ولا شيء سيجديها فتيلا .

---

(١) H . Bergson : La Pensée et le mouvant .P. 105

نحو تعاون نقدي عربي

د. هشام متولي

القسم الأول :

الكلام في النقد من أخطر الكلام في الحياة الاقتصادية وحياة الناس العادية ، ولا سيما عندما لا يتعلق الأمر بالقوة الشرائية المحلية للوحدة النقدية فقط ، بل بالقوة الشرائية لعملة جديدة ، وليدة دمج اقتصادين او أكثر ، وبالتالي عملتين أو أكثر .

والقضايا المتعلقة بالوحدات الاقتصادية ،وبالتالي الوحدات النقدية ، هي قضايا سياسية قبل ان تكون اقتصادية او نقدية . فعندماتتوفر الارادة الصادقة لتوحيد الاقتصاد ، وبالتالي النقد ، بين بلدين او اكثر ، لايكون هناك أسهل من ايجاد الصيغ الفنية الملائمة والمتجاوبة مع الرغبة في اقامة الوحدة او الاتحاد .

وحتى لدى قيام الوحدة السياسية ، لايكون من الضروري الاسراع او التسرع في اقامة الوحدة النقدية . وهذا رأي يحتمل الجدل ، وقد أثير بمناسبة الوحدة السورية المصرية واندماجها في الجمهورية العربية المتحدة . وذهب بعض من طرح فكرة توحيد النقد السوري – المصري الى ضرورة الاسراع بهذا التوحيد ماأمكن ، بعد استكمال توحيد بعض الشروط الاقتصادية بين الاقليمين،نظراً لكون العملة تمثل السيادة القومية والسياسية للبلد . وذهب فريق آخر للقول إنه لابد من انتظار مرور مرحلة انتقالية يتم خلالها التوحيد الاقتصادي الكامل بين الاقليمين ، أي توحيد مختلف التشريعات الاقتصادية ووضعها موضع التطبيق ، ومن ثم يصار الى التفكير في توحيد نقدي الاقليمين(١)

ولعله من الصعب اعطاء الحق لهذه الفئة او تلك ، اذ ان الموضوع على درجة من التعقيد النظري . واعتقد انه من المفيد ان أورد هنا رأيا للاقتصادي تريفين Treffin حول الموضوع ، ذلك لأن الكلام عن الوحدة النقدية سيحتل مكاناً هاماً في حديثنا .

يقول تريفين : (١) يتجسد الهدف الأعلى – ولكنه ليس الهدف الذي لايمكن الاستغناء عنه- لسياسة الاندماج الاقتصادي في التوحيد النقدي،أي اندماج عملات وطنية في عملة واحدة مشتركة . ويبرز الأشخاص الجديون اكتافهم تجاه مثل هذا التصور الذي يوجب برأيهم البدء بتوحيد الاجور ، ومستويات المعيشة ، والانتاجية ، كذلك اتباع سياسة مشتركة في مجالات النقد ، والمالية ، والاقتصاد ، والقضايا الاجتماعية .

ولكن الاشخاص الجديين على خطأ . حقاً أن هناك صعوبات كبيرة وكثيرة في وجه التوحيد النقدي ، ولكنها ليست بالصعوبات التي يشيرون اليها بصورة عامة .

---

(١) كان الدكتور كمال غالي من أنصار الفئة الأولى . وكان الدكتور يساريبطار، والدكتور عوض بركات ، والمرحوم الاستاذ محمود ابراهيم ، والدكتور لبيب شقير من أنصار الفئة الثانية . أنظر الأعداد ٧،٦،٥،٣ من مجلة : L' économie et les finances de la Syrie et des pays Arabes. Damas,1958 كذلك أنظر ما كتبه الدكتور سعيد النابلسي

Preblemes of monetary integrateon in underdeveloped countries ; Acase studv of the Syrian-Egyption Union, 1958-1961, Washington, 1964

Preblems of integratiog the monetary systems of Egypt and Syria under the UAR regime 1958-1961.

Middle East Economic Papers 1964. American University. Beirut .

(٢) R. Triffin : Convertibilité ou intégration Economie Appliquée. No 4. Paris, 1954

ذلك ان الاجور ، ومستويات المعيشة ، والانتاجية ، تختلف بدرجـات كبيرة داخل كل بلد بمفرده . فقبيل الحرب العالمية الثانية ، إختلفت هذه الدرجات بنسبة الضعف او الثلاثة أمثال بين مختلف المناطق في الولايات المتحدة الاميركية.

إن التوحيد النقدي لايتطلب زيادة في توحيد السياسات الاقتصادية للدول الاعضاء في الاتحاد ، بل على العكس ، يتطلب اختلافها . اذ ان سياسة كل دولة يجب ان تهدف دوماً الى تكييف النفقات العامة مع الموارد ، وذلك بغاية الحفاظ على توازنها تجاه العالم الخارجي . ولتحقيق هذا التوازن ، تحصل الدولة العضو في عمليـة الوحدة على بعض التسهيلات الناجمة عن التوحيد النقدي ذاته . وبالمقابل ، فانها ستحرم من حقها في ممارسة عمليات التخفيض النقدي ، ومراقبة العملة الأجنبية والواردات ، لأن هـذه العمليات تتنافى مع مبدأ التوحيد النقدي . ومن المؤكد انه فيما يتعلق بهذه الأمور تكمن الصعوبة ، إن لم نقل الوهم ، في التوحيـد النقدي الكامل . وتجدر الاشارة الى انه على الصعيد الاقتصادي البحت ، لاتختلف صعوبات التوحيـد النقدي في كل شيء عن تلك الخاصة بالمحافظة على قابلية التحويل بأسعار صرف ثابتة . بل الأمر على العكس ، اذ ان التوحيد النقدي يتضمن بعض عناصر المرونة التي يصعب توفيرها في حال عمليات التبديل او الصرف بين عملات مستقلة . ومع ذلك ، فان « التوحيد النقدي يجب ان يعتبر تتويجاً ، وليس نقطة انطلاق ، لسيرورة الاندماج الاقتصادي » (١).

من الممكن عدم الاتفاق مع رأي الاقتصادي تريفن ، ولكنه بهـذه الاسطر القليلة يطرح المشكلة بأم ابعادها .

واذا كنت بدأت حديثي عن الوحدة النقدية ، فليس لاعتقادي بامكانية تحقيقها بين بلدان جامعة الدول العربية ، او بين الدول الاعضاء في مجلس الوحـدة الاقتصادية العربية ، في ظل الظروف الراهنة ، ولكن لأن الحديث عن النقد العربي ، على الصعيدين الرسمي والشعبي ، كاد يكون منحصراً في مشكلة توحيد هذا النقد منـذ إنشاء جامعة الدول العربية حتى الآن .

ورغم ان الدوافع السياسية هي التي أدت الى تقديم بعض المشاريع بغاية توحيد النقد الى جامعة الدول العربية ، إلا انها الاسباب السياسية ذاتها هي التي تقف عثرة في وجه اقامة وحدة اقتصادية ، وبالتالي نقدية على الصعيد العربي . وذلك ان اقامة الوحدة

---

(١) R. Triffin : Convertibilité monétaire et intégration. économique en Europe Occidentale. Economie appliquée, 1956.

الاقتصادية وبالتالي النقدية يتطلب اتفاقاً سياسياً جامعاً فيما بـين البلدان . فهل البلدان العربية ، سواء الاعضاء منها في جامعة الدول العربية،او مجلس الوحدة الاقتصاديةالعربية، على استعداد للدخول في مثل هذا الاتفاق ؟

اذا كان جوابنا النفي في ظل الظروف الموضوعية الراهنة المهيمنة على المجتمع العربي ، فيجب أن يؤخذ جوابنا السلبي على أساسين : الاول انه واقعي ، والثاني ان مشكلات الوحدات النقـدية التي لم تتم عن طريق القسر ، هي من أدق المواضيع وأكثرها حساسية بالنسبة للدول النازعة في وقتنا الحاضر نحو اقامة التكتلاتالاقتصادية وفي مقدمتها السوق الاوربية المشتركة .

فالمادة ١٠٤ من معاهدة روما التي تحدد الأهداف العامة للسياسة النقدية تنص على انه « تمارس كل دولة عضو السياسة الاقتصادية الضرورية لتأمين توازن ميزانمدفوعاتها الاجمالي ، والمحافظة على الثقة بعملتها ، مع سهرها على ضمان درجة عالية من الاستخدام وثبات معدل الاسعار » . ولم تلزم المادة ١٠٧ من المعاهدة ذاتها الدول الاعضاء فيها على الحفاظ على معدل صرف ثابت بشكل مطلق ، بل اعتبار هذا الامر مصلحةمشتركة.

وهذا يعني بكل وضوح انه من الصعب جدا قيام خلاف حول القضايا النقدية في صلب السوق الاوربية المشتركة ، لان نص المادة ١٠٤ من المعاهدة يرسم اهدافالسياسة النقدية لكل بلد عضو وكأن المعاهدة غير قائمة ، او انه يجب انتظار تطبيقها الكامل ، بحيث ان الخبراء الذين وضعوا المعاهدة قالوا اثناء صياغتهم لموادها « فلنستبعد الحديث عن القضايا النقدية الآن . ان درجة معينة من التوحيد النقدي تصبح امرا محتوما اذا احترمت بصورة فعليـة المراحل المتتابعة لالغاء التعرفات الجمركية واقامة سياسة مشتركة » (١) .

ذلك ان السياسة النقدية لكل دولة عضو انمـا ترتبط ارتباطاً جذرياً بسياسة مصرفها المركزي الذي يأخذ بعين الاعتبار لدى رسمه لهذه السياسة الاوضاع البنيانية ، والظروف الموضوعية ، المدى الجغرافي والاقتصادي الذي تتداول فيه العملة الوطنية، مع مراعاة موضوع التعاون الضروري مع الدول الأخرى . وعلى هذا الاساس نرى أن السيد « مارجولان » نائب رئيس لجنة السوق الاوربية المشتركة ، يقول انـه في « مجال السياسة النقدية ، نجد أنفسنا في ميدان التعاون وليس الاندماج » . ومجدداً

---

(١) P. Delouvrier : European Integration - John Hopkins Press, 1957.

أشار السيد « ريمون بار » نائب رئيس لجنة السوق الاوربية المشتركة الثاني ، في حديث له ، الى انه يجب العمل الجاد الان في مجال الاقتصاد والنقد . ولكن يبدو أنه ليس من الواقعية في شيء ان نتحدث اليوم عن ايجاد عملة أوربية ، وذلك بغض النظر عن كافة الاعتبارات السياسية » (٦)

ان الاقتصادي « بار » يستبعد كما نرى قضية الوحدة النقدية الاوربية حتى ولو توفرت النوايا السياسية الصادقة .

فاذا كان المسؤولون عن السوق الاوربية المشتركة يستبعدون بالنسبة للبلدان الأعضاء فيها قضية الوحدة النقدية فيما بينها حالياً ، رغم كون عملات هذه البلدان قابلة للتحويل ، ورغم كونها على درجة متقاربة من التقدم الصناعي ، ورغم تماثل البنيان الاقتصادي فيما بينها ، فكيف الحال بالنسبة للبلدان العربية حيث يسود التخلف الاقتصادي والاجتماعي ، وحيث اننا اذا وجدنا عملة قوية (كالعملة الليبية او السعودية أو الكويتية ...) فبسبب كون احتياطي النفط ، وليس تنوع النشاط الاقتصادي ، مصدر قوتها ، وحيث ان تماثل البنيان الاقتصادي فيما بينها لا يعطيها قوة لأنه لايقوم على أساس من التقدم الصناعي ؟

على انه اذا كانت الوحدة النقدية غير ممكنة التحقيق في ظل الظروف الراهنة فيما بين البلدان العربية ، فهذا لايعني أنه من غير الممكن ايجاد صيغ للتعاون النقدي ، كما سنرى ذلك في القسم الرابع من هذا البحث ، بعد ان نستعرض في القسم الثاني التالي المشاريع التي قدمت لجامعة الدول العربية والتي تضمن معظمها فكرة توحيد النقود العربية .

القسم الثاني

تميزت معظم المشاريع المقدمة الى جامعة الدول العربية أو المنبثقة عنها بأنها تدعو لاقامة وحدة نقدية عربية بشكل أو بآخر . فهناك المشروع السوري المقدم عام ١٩٤٦ ثم تلاه مشروع لجنة خبراء شكلتها الجامعة العربية . وهذان المشروعان يدعوان صراحة وبوضوح الى الوحدة النقدية . ثم هناك مشروع الخبير البلجيكي « بول فان زيلاند » الذي دعى الى التنسيق اكثر من التوحيد ، ومن ثم المشروع المصري الذي عبر عن وجهة نظر معينة لتوحيد النقد ، وأخيراً هناك ماجاء في اتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية التي وضعت عام ١٩٥٧ والتي اقترحت أيضاً شكلا معينا من أشكال الوحدة النقدية .

وسنحاول فيما يلي اعطاء فكرة عن هذه المشاريع .

---

(٦) انظر جريدة لوموند الفرنسية تاريخ ١٩٦٩/١١/٩ .

آ — المشروع السوري :

كانت الجمهورية العربية السورية قد تقدمت بمشروع في نيسان (ابريل) من عام ١٩٤٦ يهدف الى توحيد النقد في البلاد العربية بحيث يشمل التوحيد العملات المحلية المتداولة من جهة ، وادارة العملات الأجنبية التي تحصل عليها البلدان العربية ، من جهة ثانية .

وتحقيقاً لهذه الغاية ، تضمن المشروع عدداً من الاقتراحات الرامية الى :

١ — خلق عملة رسمية موحدة لكافة البلدان العربية هي « الدينار العربي » الذي يحسب سعر تعادله على أساس قيمة الجنيه الاسترليني .

٢ — تلغى العملات الرسمية المحلية التي هي قيد التداول في البلدان العربية .

٣ — تحل محلها في التداول عملة اجبارية واحدة هي الدينار العربي .

٤ — يجري تداول وانتقال رؤوس الأموال العربية بحرية تامة ودون أي قيد ، كما لو كانت مجموعة هذه البلدان مشكلة لدولة واحدة ذات عملة واحدة .

٥ — تحدث « مصلحة النقد العربي » التي تحتكر اصدار النقد الورقي والمعدني ، ويديرها مجلس متشكل من مندوبين عن كل دولة عربية .

٦ — أما من حيث حصة كل دولة في النقد الذي تصدره المصلحة المذكورة فيحدد على أساس كمية النقود المتداولة فيها لدى التوقيع على اتفاقية تأسيس مصلحة النقد العربي ، وعلى أساس ما تعادل الوحدة النقدية لكل بلد من الجنيه الاسترليني .

٧ — من الممكن زيادة حصة كل دولة تبعاً لحاجاتها شريطة تأمين التغطية المقابلة لهذه الزيادة .

٨ — في حال عدم الاتفاق على انشاء « مصلحـــة النقد العربي » التي تحتكر الاصدار النقدي للعملة الواحدة التي هي الدينار العربي ، فانه من الممكن أن يكون لكل دولة مؤسسة خاصة بها فيما يتعلق بعمليات الاصدار ، شريطة أن تكون هناك رابطة واحدة بين هذه المؤسسات جميعها ، وأن تعمل على أسس وقواعد موحدة .

٩ — أما فيما يتعلق بالعملات الأجنبية والرقابة عليها في البلدان العربية ، فقد جاء في الاقتراح السوري أنه يجب الغاء جميع مصالح الرقابة على القطع (الصرف) القائمة في البلاد العربية ، وأن تحل محلها مصلحة مشتركة واحدة باسم « مصلحة القطع للبلاد العربية » تكون ذات شخصية اعتبارية مستقلة .

١٠ — تؤول الى هذه المصلحة كافة العملات الأجنبية المتوفرة لدى المؤسسات المسؤولة عن تجميع العملات الأجنبية في كل بلد . كما أنه يتوجب على كل بلد عربي أن يسلم المصلحة المذكورة ما يرده من عملات أجنبية تجمعت لديه من حصيلة الصادرات أو السياحة أو تحويل رؤوس أموال من بلدان العالم الخارجي الى البلدان العربية أو عائدات استثمار واستغلال بعض المرافق .

١١ — تقوم هذه المصلحة التي تجمعت لديها العملات الأجنبية بتوزيع هذه العملات فيما بين البلدان العربية بالاستناد الى قواعد وضوابط يحددها كل سنة في ضوء الحاجات مجلس اقتصادي يتفق على انشائه بغاية تنسيق التعاون الاقتصادي بين البلدان العربية .

ب — مشروع لجنة خبراء جامعة الدول العربية :

في شهر شباط (فبراير) من عام ١٩٤٨ عمد مجلس الجامعة العربية الى استمزاج رأي الحكومات العربية في اقتراح كانت الحكومة العراقية قد تقدمت به حول موضوع توحيد النقد العربي . وقرر المجلس تشكيل لجنة من الخبراء تقوم بدراسة الموضوع والمقترحات المقدمة بشأنه ورفع تقرير في كل ذلك الى المجلس . وقدمت اللجنة مشروعاً جديداً فيه تعديل للمشروع السابق، ويتضمن اقتراحاً بوضع « اتفاقية بين دول الجامعة العربية بخصوص توحيد النقد » .

وتضمن المشروع الجديد مجموعة من الاقتراحات التي يمكن ايجازها فيما يلي :

١ — تقوم دول الجامعة العربية باصدار عملة رسمية جديدة موحدة تسمى « الدينار العربي » يعادل وزنه ٣٫٥٨١٣٤ غراماً من الذهب .

٢ — تصبح هذه العملة هي العملة القانونية في دول الجامعة العربية ، ويصبح تداولها اجبارياً بعد اتخاذ التشريعات الضرورية لذلك في كل بلد .

٣ — تلغى العملات المحلية وتحل محلها العملة الجديدة الموحدة وذلك خلال فترة أقصاها ثلاث سنوات اعتباراً من تاريخ ابرام الاتفاقية .

٤ — يقوم المصرف المركزي في كل بلد ، أو أية مؤسسة لها صلاحياته ، بابدال العملة المحلية بالعملة الجديدة الموحدة المقترح خلقها .

٥ — تكون تغطية الدينار العربي بالدولار والجنيه الاسترليني ، وذلك كما جاء في نص الاتفاقية من أنه « لا يوضع في التداول أي دينار عربي ما لم يدفع مقابله باون استرليني

أو دولار أمريكاني أو ما يعادل قيمته من العملات المحلية على أساس سعرها المحدود والمعترف به من قبل صندوق النقد الدولي » .

٦ - أعتبرت القيمة المحدودة للعملات العربية المحلية لدى صندوق النقد الدولي أساساً لاعادة تقويمها بما يعادلها من الدينار العربي . واذا لم تكن الدولة منضمة الى الصندوق، فيجري تبديل عملتها المحلية بالدينار العربي على أساس القيمة المعدنية التي تمثلها .

٧ - يحدث « مجلس مراقبة وتنسيق العملة العربية » يتألف من مندوبين عن كل بلد عربي انضم للاتفاقية . والمهمة الرئيسية لهذا المجلس مراقبة وتنسيق عمليات الاصدار النقدي التي تقوم بها المؤسسة المكلفة بذلك في كل بلد .

٨ - نص المشروع على أن « تتعهد الدول الموقعة بعقد إتفاق خاص يتعلق بكيفية تنظيم القطع الأجنبي في التبادل مع العملات الاجنبية الاخرى والعملة العربية » . أي لن يكون هناك من هيئة واحدة أو موحدة للرقابة أو لتنظيم عمليات العملات الاجنبية العائدة للبلدان العربية .

م — المشروع المصري :

الواقـــع أن مصر لم تقدم مشروعاً، بل قدمت وزارة المالية المصرية عام ١٩٤٨ مذكرة حول المشروع السوري ، ضمنها نقداً لهذا المشروع من جهة ، وتقديم بعض الاقتراحات من جهة ثانية .

ففي مجال التعليق على المشروع السوري ، ورد في المذكرة المصرية « ان العملة ما هي الا وسيلة للمبادلة ، وقوتها الشرائية في كل بلد تتأثر ارتفاعاً وهبوطاً بالسياسة الاقتصادية والمالية النقدية التي تتخذ داخل كل بلد . ولما كانت البلاد العربية في الوقت الحاضر تكون وحدات منفصلة ذات سياسة اقتصادية مستقلة ، فليس من المستطاع في الوقت الحاضر جعل العملة المقترحة اجبارية التداول في كافة البلاد العربية على السواء » .

أمـا بخصوص الاقتراح الوارد في مذكرة وزارة المالية المصرية حول موضوع توحيد النقد ، فيمكن تلخيصه على الوجه التالي :

١ - يجري تقويم عملات البلاد العربية على أساس واحد مشترك ، بمعنى أن يكون أساس كل عملة مقدار واحد من الذهب وبعيار واحد .

٢ - أن يراعى في تقسيم العملة الاساسية النظام المئوي ، فتقسم العملة المتفق

عليا – الجنيه المصري في المذكرة المصرية – الى مئة وحـــدة بغاية تسهيل عمليات المحاسبة والتعامل .

و ـــ رأي الخبير بول فان زيلاند :

استمرت الجامعة العربية بالاهتمام بموضوع توحيد النقد العربي ، وكلفت عام ١٩٤٨ خبيراً دولياً في شؤون النقد البلجيكي بول فان زيلاند بتقديم اقتراحاته حول الموضوع والتي يمكن تلخيص أهم نقاطها كما يلي :

١ – تنظم كل دولة عربية ، بواسطة مؤسساتها المختصة ، عمليات الاصدار النقدي لديها على أساس حاجاتها الداخلية .

٢ – تنشأ «هيئة مركزية» للاشراف على تنسيق السياسات التي تمارسها المصارف المركزية أو المؤسسات التي تمارس صلاحياتها في كل دولة .

٣ – تعمل هذه الهيئة على وضع القواعد الكفيلة بجعل النقد العربي الذي تصدره هذه الدولة أو تلك قابلاً للانتقال بين دول الجامعة العربية دون قيود .

وقد استند الخبير المذكور في تقديم هذه الاقتراحات الى رأيه بأنه « لا يتيسر لبنك مركزي واحد أن يباشر مهمته الا اذا كانت دول الجامعة العربية قد سبق لها أن عقدت فيما بينها اتفاقات شاملة ومضبوطة المدى تحقق وحدة كاملة في العمل في ميدان السياسة الاقتصادية والمالية العامة (مثل موازنة الميزانيات وتنسيق المصروفات...الخ) ولا بد ، زيادة على ذلك ، من أن يجري الائتمان في كل دولة من دول الجامعة على سياسة واحدة ، وهو ما يفترض معه أن تكون موجبات الائتمان متماثلة في مختلف دول الجامعة .. وغني عن البيان أن هذه الشروط ليست متوافرة جميعاً في الوقت الحاضر .. » .

هـ ـــ اتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية :

كان المجلس الاقتصادي والاجتماعي في جامعة الدول العربية قد وافق بتاريخ ١٩٥٧/٦/٣ على اتفاقية الوحدة الاقتصادية بين دول الجامعة العربية . واعتباراً من ١٩٦٤/٤/٣٠ وضعت الاتفاقية المذكورة موضع التنفيذ .

نصت الفقرة الثامنة من المادة الثانية من الاتفاقية المذكورة أنه يجب « تنسيق السياسات النقدية والمالية والانظمة المتعلقة بها في بلدان الاطراف المتعاقدة تمهيداً لتوحيد النقد بها » .

وكان مجلس الوحدة الاقتصادية العربية قد اتخذ القرار رقم ٣٥ بتاريخ ٤ تشرين ثاني (نوفمبر) ٩٦٤ أرفق به الجدول رقم ٨ الذي نورده فيه ما يلي ، والذي حدد الدراسات المطلوبة لعمل مسح عام للنظم النقدية والمصرفية في الدول الاعضاء بحيث أن المطلوب من هذه الدول وضع القواعد اللازمة للأمور التالية :

١ - تنظيم المدفوعات بين الدول الاعضاء .

٢ - تنسيق وتوحيد النظم المصرفية .

٣ - تنسيق وتوحيد النظم النقدية .

بحيث يؤدي ذلك كله الى :

١ - عملة واحدة .

٢ - مصرف مركزي واحد .

٣ - نظام مصرفي منسق .

الجدول رقم (٨)

الملحق بالقرار رقم (٣٥) الصادر عن مجلس الوحدة الاقتصادية
دراسة موضوع تنسيق السياسة المالية والنقدية
في اتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية

الأهداف في مواد اتفاقية الوحدة الاقتصادية	المطلوب وضعه في المجلس	نتائج ذلك	الدراسات المطلوبة
الاتفاقية : تنسيق السياسة النقدية والمالية والأنظمة المتعلقة بها في بلدان الأطراف تمهيداً لتوحيد النقد فيها .	وضع القواعد اللازمة لما يأتي : ١ - تنظيم المدفوعات بين الدول الاعضاء ٢ - تنسيق وتوحيد النظم المصرفية ٣ - تنسيق وتوحيد النظم النقدية	١ - عملة واحدة ٢ - مصرف مركزي واحد ٣ - نظام مصرفي منسق	١ - مسح عام للنظم النقدية والنظم المصرفية في الدول الأعضاء . ٢ - وضع مشروع لتنظيم المدفوعات يطبق في المرحلة الأولى .

القسم الثالث : فكرة عن مفاهيم الوحدة النقدية :

تلك هي المشاريع والاقتراحات المقدمة الى جامعة الدول العربية بشأن توحيد النقد . ولن نحاول في بحثنا هذا التعليق عليها .

يمكن تعريف الاتحاد النقدي (او الوحدة النقدية) بأنه متمثل بثبات سعر الصرف.. فعندما تبلغ السوق العربية المشتركة مثلا مرحلتها النهائية، حيث تزول كافة القيود الجمركية ويوضع جدار جمركي موحد تجاه العالم الخارجي ، وتتحقق الوحدة الاقتصادية فيا بين البلدان الأعضاء فيها ، فان ذلك يستوجب ثبات سعر الصرف بين عملات البلدان الأعضاء، الامر الذي يمكن أن يؤدي الى توحيد النقد ، اذا قررت السلطات ذلك .

سأحاول فيا يلي أن اورد رأيين لاقتصاديين كبيرين حول موضوع الوحدة النقدية لبلدان السوق الأوربية المشتركة ، وذلك لكونها يتضمنان معظم التساؤلات التي يمكن طرحها بهذا الخصوص . هذا مع الاشارة الى أن القضايا المتعلقة بموضوع الوحدة النقدية في البلدان المتخلفة اقتصادياً ، كالبلدان العربية ، تتميز بصفات خاصة تضاف الى التساؤلات المذكورة، وأهم هذه الصفات أنه ليس هناك من تكامل بين الهياكل الاقتصادية، كذلك ليس هناك من ترابط متين بين عملات البلدان الأطراف في السوق العربية المشتركة مثلا ، كما هو الحال مع السوق الاوربية المشتركة المشكلة من بلدان صناعية متقدمة .

٢ ــ رأي الاستاذ روبير تريفين :

تصور الاقتصادي الاستاذ تريفين مراحل الانتقال من مرحلة العملات الوطنية الى نوع من النظام الفيدرالي للاحتياطيات النقدية ، ومن ثم ايجاد عملة موحدة بين البلدان الأعضاء في السوق الاوربية المشتركة .

ويمكن تلخيص رأي الاستاذ تريفين على الوجه التالي :

تدفع البلدان الاعضاء في السوق الاوربية المشتركة الى صندوق مركزي مشترك نسبة معينة من احتياطياتها . وعندئذ يسمح للصندوق المركزي المشترك أن يصدر، على هذا الأساس، نوعاً من **الوحدة النقدية الحسابية** التي تشكل النواة للعملة الاوربية، ويمكن ، خلال المرحلة التي تستعمل فيها هذه العملة الاوربية جنباً الى جنب مع العملات الوطنية ، إبدال العملة الثانية بالأول وفق أسس وضوابط ذات طابع فني بحت .

وعلى مر الزمن ، تزداد نسب الاحتياطيات التي تدفعها كل دولة الى الصندوق المركزي المشترك ، بحيث يأتي يوم تحول فيه كافة المصارف المركزية للدول الاعضاء كل او معظم احتياطياتها الى الصندوق المذكور . وفي الوقت ذاته تكون العملات الوطنية قد تحولت بكاملها الى العملة الأوربية التي يصدرها الصندوق المركزي المشترك . وعندئذ إما أن تزول هذه المصارف المركزية ويقوم مقامها مصرف مركزي واحد لأوربا الموقعة على معاهدة روما ، واما أن تبقى مصارف أعضاء في نظام فيدرالي أوربي للاحتياطات ، وذلك على غرار المصارف الفيدرالية للاحتياطات في الولايات المتحدة ، ولكن صلاحياتها تتقلص لصالح المركز الرئيسي الذي يقابله في نظام الولايات المتحدة المجلس الاحتياطي الفيدرالي للمراكز المصرفية في واشنطن .

ويعلق الأستاذ ديترلان(١) على هذا المشروع « بأنه سيظل خيالياً مالم تتجسد الوحدة السياسية لأوربا » .

ولكن الأستاذ تريفين عاد مجدداً الى طرح فكرته عن انشاء « صندوق مركزي مشترك » قبيل اجتماع مؤتمر البلدان الأعضاء في السوق الأوربية المشتركة في نهاية عام ١٩٦٩ . ويقول الأستاذ تريفين(٢) ان إحداث مثل هذا الصندوق يعتبر قطع نصف الطريق للتوصل الى احداث عملة أوربية . كما يعتبر حلاً مثالياً للمشاكل النقدية الأوربية ، بحيث يمكن تحقيق درجة قصوى من ثبات سعر الصرف بين عملات البلدان الأعضاء في السوق الأوربية المشتركة الذي يعتبر احدى العقبات الرئيسية في وجه التنظيم النقدي في هـذه البلدان ، وذلك بانتظار الوقت الذي تتحقق فيه درجة أكبر من تنسيق السياسات الاقتصادية بينها . وبالاضافة الى ذلك فان احداث مثل هذا الصندوق لايتعارض برأي الاستاذ تريفين مع مشروع التعاون النقدي بين بلدان السوق الأوربية المشتركة الذي قدمه الاستاذ ريمون بار . فقد ذكر الاستاذ تريفين في تقريره أن إحداث « صندوق الاحتياطات النقدية » سيسهل كثيراً تطبيق مشروع الأستاذ ريمون بار(٣) .

---

(١) انظر P. Dieterlen : Les problèmes monétaires . in problèmes économiques de notre temps , Paris , 1966 .

(٢) انظر Financial Times . Nov . 17 , 1969 The Times , Dec . 11 , 1969 .

(٣) كان الأستاذ ريمون بار ، نائب رئيس لجنة السوق الأوربية المشتركة ، قد

ب ــ رأي الاستاذ ريموند بلر :

يذهب البعض الى صياغة اقتراحات جذابة حول خلق اتحاد (أو وحدة) نقدي أوربي (أي بين البلدان الأعضاء في السوق الأوربيــة المشتركة) ، الى احداث عملة أوربية ، ونظام فيدرالي للاحتياطات النقدية الأوربية التي توضع في صندوق مشترك بين البلدان الأعضاء في السوق الأوربية المشتركة ، كما أن هذه الاحتياطات تدار جزئياً أو كلياً بصورة مشتركة .

ما من أحد يناقش أن يكون ذلك من الأمور المرجو تحققها . ولكن أن يكون ذلك قابلاً للتحقق في ظل الوضع الحالي لمنظمة السوق الأوربية المشتركة ، يبدو لنا من الأمور المشكوك فيها .

فمن أجل أن يوجد اتحاد نقدي أوربي ، ومن أجل أن تصبح العملة الأوربية مقبولة داخل منظمة السوق الأوربية المشتركة وخارجها ، ومن أجل توحيد سياسة مشتركة فيما يتعلق بالاحتياطات النقدية ، يجب قبل كل شيء أن توجد سلطة نقدية أوربية ، أي، سلطة سياسة أوربية ، تعبر عن أهداف مشتركة ، وتضع السياسات الملائمة لتحقيق هذه الأهداف على الصعيدين الداخلي والعالمي . ولكننا لم نبلغ بعد هذه المرحلة . فالميدان النقدي كان ومازال مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بسياسة الدول ، ولا يبدو أن هذه الدول على استعداد في الوقت الحاضر لأن تتنازل عن هذه السيادة التي تمارسها . ولهذا السبب فان معاهدة روما لم تعالج القضايا النقدية إلا بكثير من الحذر . ولهذا السبب أيضاً نجد أن القضايا تعالج وفق اجراءات خاصة في الحياة الاقتصادية لمنظمة السوق الأوربية المشتركة.

ومن جهة ثانية ، فان أحداث اتحاد نقدي أوربي ، وعملة أوربية ، يتطلب تنسيقاً

= اقترح صيغة للتعاون النقدي بين بلدان هذه السوق ، حازت على موافقة اللجنة النقدية لمنظمة السوق ، وعلى موافقة البلدان الأعضاء والتي يمكن تلخيصها كما يلي :

١ – تنسيق السياسات الاقتصادية بين البلدان الأعضاء .

٢ – وضع آلية للدعم النقدي في الأمد القصير في حال تعرض أحد البلدان الأعضاء في السوق ، أو أكثر ، الى أزمة نقدية مفاجئة .

٣ – تنظيم نوع من الدعم المالي المتوسط الأمد للبلدان الأعضاء التي يتعرض ميزان مدفوعاتها الى صعوبات استثنائية .

دقيقاً للسياسات الاقتصادية والسياسات النقدية والمالية للبلدان الأعضاء في السوق ، وكذلك حرية تامة لتنقل رؤوس الأموال فيما بين هذه البلدان . وبكلمة واحدة ، لابد من أن يوجد هناك اتحاد (أو وحدة) اقتصادي بصورة فعلية . وهكذا فانه إذا كانت منظمة السوق الأوربية المشتركة قد تمكنت من تشييد اتحاد جمركي، فانها مازالت في بداية الطريق نحو الوحدة الاقتصادية . وفي اعتقادنا أن الوحدة النقدية الأوربية هي تتويج لهذه الوحدة الاقتصادية . لذلك يجب ان يكون هدفنا الرئيسي في الوقت الحاضر وفي المستقبل القريب وضع تنسيق أفضل من السابق بين السياسات الاقتصادية والنقدية وبين الدول الاعضاء في السوق(١).

ولا ينفرد الاستاذ بار بآرائه المتقدمة الذكر ، بل يعتمد في تأييدها على التقرير السابع الذي نشرته عام ١٩٦٥ اللجنة النقدية التابعة للسوق الاوربية المشتركة . فقد جاء في التقرير أن التكامل النقدي الفعلي بين الدول الاعضاء يتحقق شيئاً فشيئاً داخل منظمة السوق . فوضع سياسة زراعية مشتركة ، وحرية نقل المنتجات نتيجة لتحقيق الاتحاد الجمركي ، والصلات الاكثر فالاكثر متانة بين الدول الاعضاء فيما يتعلق بالطلب الاجمالي ، والتكاليف والاسعار ، تجعل أن يكون أكثر فأكثر صعوبة على مر الايام أمام سلطات الدول الاعضاء أن تتصرف بشكل منفصل ومستقل . كذلك فانه اذا كانت التطورات الاقتصادية في البلدان الاعضاء قد بدت على درجة عامة من الاختلاف والتباين ، واذا بدت أيضاً السياسات الاقتصادية غير متناسقة فيما بينها ، فانه من الممكن ادخال تغيير على سعر الصرف بين عملات البلدان الاعضاء بغاية المحافظة على حسن سير فعالية السوق المشتركة ، كائنة ما كانت الصعوبات الناتجة عن هذه التغيرات . ويضيف تقرير اللجنة النقدية للسوق الاوربية المشتركة أنه من الضروري زيادة تنسيق السياسات المتبعة في البلدان الاعضاء بغاية تأمين أن يكون التطور الاقتصادي العالمي في كل من البلدان الاعضاء في السوق نتيجة للقرارات التي تتخذ بصورة مشتركة أكثر منه نتيجة لقرارات غير ارادية،حيث يتحقق تطور غير متناسب في البلدان الاعضاء .

تلك هي أهم الافكار المتعارضه من حيث تحديد مراحل البدء بالعمليات المؤدية الى التوحيد النقدي ، والمطروحة على بلدان السوق الاوربية المشتركة ، والتي تتضمن كما ذكرنا أهم التساؤلات لدى طرح مثل هذا المبدأ بالنسبة لاي تكتل أو تعاون اقليمي في المجال النقدي .

---

(١) R. BARRE : La Commission des Communautés Européennes et problèmes monétaires internationaux. R. Banque. Dec. 1968 .

وقد توصل رؤساء الدول الأعضاء في السوق الأوربية المشتركة في اجتماعهم في نهاية عام ١٩٦٩ الى صيغة حول التعاون النقدي . فقد جاء في البيان المشترك الصادر عنهم أنه ستوضع خطة خلال عام ١٩٧٠ غايتها تحقيق الوحدة الاقتصادية والنقدية على مراحل . وأن تطور التعاون النقدي يجب أن يعتمد على تنسيق السياسات الاقتصادية ، ودرس موضوع امكانية احــداث صندوق احتياطي أوربي يمثل حصيــلة السياسة الاقتصادية والنقدية المشتركة .

كما أن حكام المصارف المركزية لدول السوق المشتركة قرروا في اجتماع أخير لهم من عام ١٩٦٩ تخصيص مبلغ ملياري دولار كتسهيلات ائتمانية قصيرة الأجل فيما بين المصارف المركزية لهذه الدول اشعاراً بتجسيد التعاون النقدي الأوربي كما جاء في مشروع « بار » الوارد أعلاه .

ولا بد لنا من الملاحظة في معرض الحديث عن التعاون النقدي الأوربي أن هذا التعاون قائم سواء أرادت دول السوق الأوربية المشتركة ذلك أم لم ترده ، وذلك بسبب وجود سوق « الاورو – دولار » . كذلك فان التعاون النقدي بين هذه البلدان يفرضه واقع تماثل هياكلها الاقتصادية وارتفاع نسبة المبادلات التجارية وغير التجارية فيما بين بلدان السوق المشتركة ، بحيث أن اقتصادياتها ، وبالتالي نقدها ، تشكل نوعاً من الترابط المتين والدقيق لدرجة أن تعرض إحداها لأزمة حادة ينعكس مباشرة ، ومن الممكن بحدة أكبر ، على بقية اقتصاديات السوق . فالتعاون هنا نوع من الدفاع الذي يتطلب تكتيكاً آنياً ، واستراتيجية بعيدة المدى في الوقت ذاته . لذلك كان الاستاذ (بييه) قد أشار الى أنه توجد بين الدول الأعضاء في السوق الأوربية المشتركة سياسة نقدية مشتركة ، في حين لاتوجد عملة مشتركة (١) ، الأمر الذي يعني أن هذه السياسات هي أكثر أو أقل استقلالاً وانفراداً .

وعلى هذا الاساس يبني الاستاذ (بييه) رأيه من أنه يكون « هناك تجمع أو تعاون نقدي اقليمي في كل مرة تمارس فيها مجموعة من الدول تابعة لاقليم معين سياسة نقدية مشتركة » (٢) .

---

(١) انظر ص ٦٣٧ من كتاب M. Byé. Relations Economiques Internationales. Dalloz - Paris, 1965

(٢) المصدر السابق الذكر .

هناك دوافع عديدة وواقعية اذن وراء المناداة بضرورة خلق وحدة نقدية أوربية. فهناك تطبيق أهداف السوق الأوربية المشتركة من حيث التكامل الاقتصادي الذي يجب أن يبلغ مرحلة الوحدة الاقتصادية، وهناك هذا التآلف والترابط المتين فيا بين اقتصاديات البلدان المؤلفة للسوق المشتركة، وبالتالي بين أوضاعها النقدية. وهناك هذا التقدم الاقتصادي والصناعي لهذه البلدان والذي يعتبر النقد انعكاساً له، وذلك بالاضافة الى كون عملات هذه البلدان قابلة للتحويل، والى أن مجموع احتياطياتها النقدية هي أكبر احتياطات في العالم.

ومع ذلك، فان الكثيرين يترددون قبل لفظ كلمة الوحدة النقدية. وقد رأينا كيف أن مسؤولاً كبيراً هو الاستاذ (بار) يقترح وبتحفظ شديد مراحل أوليـة للتعاون النقدي الأوربي، وكيف أن الاستاذ تريفين الذي يذهب خطوات أبعد في طريق الوحدة النقدية، ولكنه في الواقع يقدم اقتراحاً يبدأ باحداث صندوق احتياطي مشترك، ولكن ليس هناك مايضمن بلوغ الهدف الذي وصل اليه.

فهل من المنطقي والحالة هذه التحدث عن الوحدة النقدية في بلدان ذات اقتصاد متخلف كالبلدان العربية ؟

فالهياكل الاقتصادية بين هذه البلدان غير متكاملة، كذلك فان المبادلات التجارية وغير التجارية فيا بين هذه البلدان، سواء أكانت منضمة لاتفاقية الوحدة الاقتصادية أم غير منضمة، هي أقل من ١٠٪ من مجموع مبادلاتها الخارجية. فاقتصادياتها غير مترابطة اذن، وبالتالي نقدها. ومن الصعوبة بمكان الترابط الشديد بين اقتصاديات بلدان ذات تركيب زراعي. وأن أزمة اقتصادية أو نقدية في بلد عربي لاتكاد تنعكس الا جزئياً على بلد عربي آخر، لكي لانقول أن الانعكاس يكون معدوماً مثلاً في مراكش أوتونس لأزمة نقدية تتعرض لها سورية. فالاقتصاد والاقتصاد النقدي للبلدان العربية مرتبط بالعالم الخارجي أكثر من ترابطه فيا بين البلدان العربية. وفوق ذلك فان البلدان العربية، سواء تلك المنضمة أم غير المنضمة لاتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية، هي ذات أنظمة اقتصادية متنافرة. فمن نظام السيولة الاقتصادية في لبنان والأردن والكويت، الى نظام التقييد الكامل في الجمهورية العربية المتحدة والجمهورية العربية السورية. وهناك بعض البلدان عملاتها قوية وقابلة للتحويل، ولكن مصدر قوتها ليس تنوع النشاط الاقتصادي فيها، بل عائدات النفط التي تدفع لها.

وطبعاً فاننا، بالاضافة الى ماذكر، لانتحدث عن عدم توفر الاحصاءات

الصحيحة عن تطور الأسعار الداخلية وتشكلها ، وعن الانعكاسات والترابط فيا بين القطاعات الاقتصادية داخل كل بلد ، وان الدراسة الاقتصادية السليمة للماضي القريب أو البعيد غير متوفرة بالشكل العرضي حتى نتحدث عن التنبؤ بالأوضاع الاقتصادية المستقبلة .

اننا لنذكر هذه الأمور على سبيل الأمثلة لا الحصر من أجل الدلالة على أن الكلام في الوحدة النقدية العربية ، سواء بين البلدان المنضمة لاتفاقية الوحدة أو بين البلدان العربية بكاملها ، هو كلام خيالي وغير ممكن التطبيق في الوقت الحاضر ، حتى لو كان هناك تقارب سياسي بين بلدين أو أكثر .

فاذا انطلقنا من فكرة استبعاد امكانية تحقيق وحدة نقدية في الوقت الحاضر ، فان الكلام عن التعاون النقدي والتنسيق النقدي يكون ممكناً ، بل وضرورياً . وهو في الواقع ما نرمي الحديث عنه باختصار فيا يلي من كلام .

ولكي نحدد درجة التعاون النقدي الذي يمكن اقتراحه ، لابد من ايراد درجات هذا التعاون فيا بين بلدين أو مجموعة من البلدان .

يمكن بصورة عامة حصر درجات التعاون النقدي بالنقاط الأربع التالية (١) :

١ – فهناك المعنى الكامل للوحدة النقدية حيث تحل عملة واحدة محل عملات متعددة محلية ، ويقوم مصرف مركزي واحد باصدار النقد ورسم السياسة النقدية . ويظل مفهوم الوحدة هذه قائماً في حال تعدد المصارف المركزية واتباعها لتوجيهات واشراف سلطة نقدية مركزية فيا يتعلق بتقدير حجم الاصدار في كل قطر ورسم السياسة النقدية .

وواضح أن ذلك يتطلب توفر درجة عالية من الوحدة السياسية والاندماج الاقتصادي ، اذا لم يكونا قائمين فعلاً . ومشروع تريفين السابق الذكر يتضمن هذا المعنى ، كذلك المشروع السوري ومشروع لجنة خبراء جامعة الدول العربية السابقي الذكر .

ان الواقع الحالي للبلدان العربية لايمكنها من تحقيق هـــذا النوع من الوحدة

---

(١) أنظر : العلاقات الاقتصادية بين البلاد العربية للدكتور لبيب شقير . القاهرة ١٩٥٨ . ص ٢٨٥ – ٢٨٦ كذلك انظر ص ٢ – ٣ من Y. Bittar : Les Unions Monétaires. Damas 1953.

النقدية ، حتى في حال قيام وحدة سياسية بين بلدين ، وذلك كما رأينا بالنسبة للوحدة السورية – المصرية .

٢ – التوحيد الشكلي للنقد ، وذلك أن يكون « أساس كل عملة مقدار واحد من الذهب ذات عيار واحد » ، وكذلك « أن يراعى في تقسيم العملة الأساسية النظام المئوي » .

وهذا هو فحوى المشروع المصري السابق الذكر ، ومن الممكن أن يكون أساساً لتعاون نقدي عربي من حيث الشكل والأثر النفسي .

٣ – يحتفظ كل بلد من أصل بلدين أو مجموعة من البلدان بعملته ومصرفه المركزي وسياسته النقدية المتلائمة مع مقتضيات سياسته الاقتصادية ، ولكنه ينسق سياسته النقدية هذه مع السياسات المقابلة في البلدان الاخرى في حال وجود روابط اقتصادية متينة بين الدول الاعضاء ، كما هو الحال بالنسبة لدول السوق الاوربيــة المشتركة ، أو روابط اقتصادية قيد التطوير ، كما هو الحال بالنسبة للدول الاعضاء في اتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية . ومن الممكن وجود هيئة مركزية ، او لجنة خبراء على درجة عالية من الكفاءة للقيام بعمليات التنسيق النقدي .

ويقرب هــذا الوضع من رأي الخبير فان زيلاند كما ورد ذكره أعلاه ورأي الاستاذ البار المار ذكره أيضاً ، وكذلك قال بهذا الرأي تقريباً الدكتور لبيب شقير ، كما سنرى .

ومن الواضح الاشارة الى أنه من الممكن الاستفادة من هذا الشكل في التعاون النقدي العربي .

٤ – يحتفظ كل بلد من اصل مجموعة البلدان بعملته ومصرفه المركزي وسياسته النقدية المتلائمة مع مقتضيات ضوابط سياسته الاقتصادية ، وينسق سياسته النقدية هذه مع السياسات المقابلة في البلدان الأعضاء ، وبالاضافة الى ذلك تحدث هذه البلدان فيما بينها نوعاً من اتحاد المدفوعات لتنشيط المبادلات التجارية ، وصندوق دعم نقدي لتفادي خلل في ميزان مدفوعات بلد من الممكن أن يؤثر على وضعه في صلاته الاقتصادية مع البلدان الأعضاء في المجموعة .

ومن الممكن وجود أشكال أخرى للاتحادات النقدية وخاصة التعاون النقدي ، ولكننا نكتفي هنا بما تقدم ذكره للدلالة أولاً على استحالة تحقيق الوحدة النقدية بين البلدان العربية في الوقت الحاضر ، وللدلالة ثانياً على انه اذا توفرت الرغبة والارادة لدى الدول

العربية فى الممكن للتعاون النقدي العربي أن يولد . وهذا ماسنحاول الاشارة اليـــه في القسم الرابع والاخير من هذا البحث ، علماً بأن مايهمنا الاشـــارة اليه هو الخطوط الكبرى فقط .

القسم الرابع : اقتراحات من أجل تعاون نقدي عربي :

سنحاول تقديم الاقتراحين التاليين حول التعاون النقدي العربي من وجهتي نظر: تنظيمية واقتصادية .

آ ــ الاقتراح الاول :

والاقتراح الأول يتناول الناحية التنظيمية . فهو يهدف الى تنظـيم اجتماعات المسؤولين عن المؤسسات النقدية بغاية تبادل الآراء الايجابية في تطوير التعاون النقدي العربي ، والى تنظيم مراكز بحوث .

أولاً : آ ــ يشكل مجلس حكام (محافظي) المصارف المركزية ، أو من يقوم مقامهم ، لتتبع التطورات النقدية الاقتصادية في مختلف البلدان العربيــة ، والتشاور حول المبادىء العامة لتنسيق التعاون العربي في المجال النقدي ، وخاصة من ناحية السياسات النقدية .

ب ــ يجتمع مجلس الحكام هذا ، أو من يقوم مقامهم ، مرتين كل عام . مرة لدى اجتماع مجلس ادارة اتحاد المدفوعات العربي وخاصـــة بعد اقتراحنا بضرورة توسيع نطاقه كما سنشير الى ذلك فيما بعـد ، ومرة ثانية قبيل الاجتماع السنوي لصندوق النقد الدولي .

ج ــ يعتبر مجلس الحكام مجلس ادارة لمركز الدراسات النقدية والاقتصادية الذي نقترح انشاءه كما سنشير الى ذلك .

د ــ بالاعتماد على مركز الدراسات النقدية والاقتصادية المقترح احداثه . يمكن لمجلس الحكام المذكور أن يدرس وضع النظام النقدي الدولي ، ووضع كل بلد في علاقته مع الصندوق النقدي الدولي ، وامكانية وضع خطوط عامة لسياسة مشتركة تجاه الصندوق والمؤسسات النقدية الدولية الأخرى ، وكذلك القضايا النقدية التي تناقشها الأجهزة التابعة لهيئة الامم المتحدة .

ثانياً – آ : احداث مركز الدراسات النقدية والاقتصادية من قبل المصارف المركزية ذاتها.

ب – يقوم هذا المركز :

١ – بدراسة التطورات النقدية والمالية في مختلف البلدان العربية .

٢ – بدراسة النظم والتشريعات والسياسات النقدية في مختلف البلدان العربية .

٣ – بدراسة تطورات أنظمة الدفع في مختلف البلدان العربية (بالاشتراك مع اتحاد المدفوعات العربي) .

٤ – بدراسة أوجه التشابه في النظم والتشريعات النقدية والمالية والمصرفية في البلدان العربية بغاية توحيدها اذا كان ذلك لايضر بأي طرف .

٥ – بدراسة توحيد المصطلحات النقدية والمصرفية والمالية في مختلف البلدان العربية .

٦ – بوضع تقرير سنوي ذي قيمة علمية عن نشاطاته المذكورة آنفاً ، وما يمكن اضافته لها .

٧ – يعتبر مجلس حكام المصارف المركزية مجلس إدارة لهذا المركز .

٨ – يعمل هذا المركز بالتعاون الوثيق مع اللجنة النقدية والمالية المنبثقة عن مجلس الوحدة الاقتصادية العربية ، ومع اتحاد المدفوعات العربي .

ثالثاً : يمكن اعتبار مجلس الحكام المذكور « المجلس النقدي الأعلى » لتنسيق التعاون النقدي فيما بين البلدان العربية ، وهو اذا استمر يمكن أن يصبح شبيهاً بمجلس اتحادي للمصارف المركزية العربية .

رابعاً : من الممكن تحقيق النقاط المتقدمة الذكر ، بل وأكثر منها ، اذا ماتوفرت ارادة التعاون العربي لدى مختلف الحكومات العربية ، وليس من الضروري الربط بينها وبين التطورات السياسية البحتة .

خامساً : اننا اذا استعرنا فكرة لهولتروب M. W. Holtrop في هذا المجال ، قلنا انه يتوجب على المصارف المركزية أن تتخذ إستراتيجية مشتركة ، ولكن هذا لايعني بالضرورة تكتيكاً مشتركاً ، أي توحيد التدابير المتعلقة بالسياسة النقدية في الوقت الحاضر .

ب — الاقتراح الثاني :

ان التكامل النقدي التدريجي بين الدول العربية ، او الدول العربية التي تقبل الدخول في مثل هذه التجربة ، يفترض تنسيق الادوات والتدابير النقدية قبل كل شيء . ولكن يكون من الخطأ الانطلاق من القول بضرورة التوحيد الآني أو القريب لهذه الادوات والتدابير . فالتوحيد أمر يكاد يكون مستحيلاً مادامت الانظمة الاقتصادية على درجة كبيرة من الاختلاف ، وما دام التركيب الاقتصادي لأكثر من قطر عربي يختلف بدرجات كبيرة عن الاقطار الاخرى ، وبالتالي ، وكنتيجة لذلك، فان السياسات الاقتصادية والمالية والائتمانية تختلف بدورها بحكم ضرورة الواقع . وبكلمة واحدة ، مادام اتخاذ القرارات السياسية العليا لا تمارسه سلطة واحدة او موحدة .

وكما كنا ذكرنا ، فان الطريق الى الوحدة النقدية بين البلاد العربية ليس توحيد النقد ، بل العمل على زيادة التكامل والترابط الاقتصادي فيما بين الاقطار العربيـــة . فبالقدر الذي تزداد فيه المبادلات التجارية ، وبالقدر الذي توضع فيه الضوابط لتنسيق السياسات الاقتصادية والائتمانية بغاية توحيد بعض أوجهها، وبالقدر الذي تطرح فيه فكرة امكانية الحديث عن تخطيط أو برمجة مشتركة ، وعن ميزانية عامة مشتركة غير قطرية ، ولماذا لانقول ميزان مدفوعات اقليمي موحد الى جانب الموازين القطرية ، وبكلمة واحدة ، بالقدر الذي تتوفر فيه الارادة السياسية الصادقة والسليمة ، بالقدر الذي يمكن لنا الحديث فيه عن نوع التوحيد النقدي وتشكيله ، على الصعيد العالمي . منطقة النقد العربي ، الى جانب العملات الكبرى في العالم كالدولار والاسترليني وعملات بعض دول أوربا الغربية وكذلك الروبل . والطاقات المتوفرة في العالم العربي لقادرة على خلق عملة متينة . فاحتياطي النفط العربي يكاد يبلغ ٧٠ ٪ من الاحتياطي العالمي ، والأقطار العربية غنية بالكثير من الموارد الاقتصادية في موادها الأولية وفي امكانيات التصنيع وفي امكانيات التقدم الزراعي . والقضية الاساسية هي توفير العمل الجدي والجدي المشترك ..

وعلى هذا فان السير نحو وحدة نقدية عربية ، أو الكلام الجدي والجدي في مجال التعاون النقدي العربي في الوقت الحاضر ، يجب أن يتناول النقطتين التاليتين ، بالاضافة الى الاقتراح المتقدم الذكر .

٢ – فالنظرة الاقتصادية الموضوعية تستوجب الربط الكامل بين نقد بلد من البلدان وتطوره الاقتصادي لذلك اريد الحديث عن تعاون نقدي بين بلدين أو أكثر على هذا الاساس ، فيجب ان يقتصر ذلك على التنسيق النقدي . كان الدكتور لبيب شقير قد اقترح صيغة مقبولة في هذا المجال حيث كتب يقول(١) « في المرحلة الحالية يحتفظ كل بلد عربي بنقده المحلي ومؤسسة الاصدار المحلية ، وتقوم السلطات النقدية بوضع سياسته النقدية والائتمانية طبقاً لظروفه واحتياجاته الخاصة . ولكن مع هذا التعدد في النقد والسلطات والسياسات النقدية يجب أن تتحقق درجة من التنسيق . ومما ييسر من امكانية هذا التنسيق أن البلاد العربية ، وان اختلف فيما بينها في بعض الظروف الخاصة الا ان مشكلاتها الاقتصادية العامة والآثار التي تطبعها بها التقلبات الاقتصادية الداخلية والعالمية والسياسة النقدية والائتمانية التي يحسن أن تواجه بها هذه المشكلات وتلك الآثار . كل ذلك يتقارب تقارباً كبيراً الامر الذي يمكن معه بسهولة وضع أسس عامة للسياسة النقدية والائتمانية تتبعها كافة البلاد العربية . وبديهي أن يكون لكل بلد عربي ، عند وضع سياسته النقدية والائتمانية بناء على هذه الأسس العامة ، يكون له ان يشكل هذه السياسة بالتفصيلات التي تتلاءم مع ظروفه ومشكلاته الخاصة . ويحسن لتحقيق هذا التنسيق ، أن ينشأ مجلس معين ، وليكن « مجلس التنسيق النقدي مثلا » ، وتكون مهمته دراسة الظروف النقدية في كل بلد عربي ومدى تأثره بالتقلبات الاقتصادية الناشئة عن عوامل داخلية او دولية ونوع السياسة النقدية والائتمانية التي يحسن تطبيقها ، ثم يضع بعدئذ وعلى ضوء هذه الدراسات الأسس العامة التي يحسن أن تقوم عليها السياسة النقدية والائتمانية في كل البلاد العربية سواء لمواجهة التنمية أو لتخفيف حدة التقلبات الاقتصادية بحسب مراحل هذه التقلبات ونوعها » .

ب – أما النقطة الثانية ، وهي أهم نقطة في اعتقادنا في مجال بحث التعاون النقدي العربي ، فهي زيادة الترابط الاقتصادي فيما بين البلدان العربية ، وخاصة تيار المبادلات التجارية الذي ينقص عن ١٠٪ من أصل مجموع العلاقات التجارية للبلدان العربية مع العالم الخارجي .

لن نتعرض هنا للحديث عن مدى الفائدة التي يحققها انشاء اتحاد مدفوعات عربي من حيث تسهيل عمليات المبادلات التجارية بازالته للعقبات التي تعترض زيادة نشاط هذه

---

(١) أنظر ص ٢٩٢ – ٢٩٣ من كتاب الدكتور لبيب شقير « العلاقات الاقتصادية بين البلاد العربية » . القاهرة ١٩٥٨ .

المبادلات . فالموضوع قد بحث كثيراً سواء على الصعيد النظري، أو نشرات الأمم المتحدة أو التطبيقات الاقليمية للتعاون النقدي والتجاري . وتعرض له كثرة من الاقتصاديين العرب نذكر منهم الدكتور محمد زكي الشافعي(١) والدكتوران لبيب شقير وأحمد الغندور بخصوص اتحاد المدفوعات العربي (٢) .

هذا وتجدر الاشارة هنا الى أن هناك عوامل عديدة تعوق التوسع المرغوب فيه في التجارة بين البلدان العربية . من هذه العوائق ، كما سبق وأشرنا لذلك ، عدم تكامل هياكلها الاقتصادية ، وعدم توفير الرغبة السياسية في كثير من الاحيان ، وكذلك قد يلعب النقص في موجوداتها من القطع الأجنبي دوراً في عدم احداث هذا التوسع المرغوب . ويمكننا القول ، بأنه القدر الذي يلعب فيه نقص الموجودات من القطع الأجنبي دوراً في منع التوسع التجاري المرغوب ، يمكن لاتحاد مدفوعات يتضمن تسهيلات ائتمانية ازالة هذا العائق ، وبالتالي خلق توسع في التجارة بين هذه البلدان وفي رأينا ان العامل السياسي والعامل الاقتصادي ، أي عدم تكامل الهياكل الاقتصادية يلعبان دوراً أكبر في التوسع المرغوب فيه في التجارة من الدور الذي يلعبه نقص الموجودات لدى البلدان العربية . والدليل على ذلك ان استيرادات البلدان العربية من الدول الصناعية المتقدمة التي تفرض قيوداً عليها أشد من القيود على الاستيراد من البلدان العربية ، زادت بنسبة أكبر من زيادتها بين البلدان العربية . فلو كان وضع الموجودات فقط هو الذي يحدد كمية الاستيرادات ، فالمتوقع ألا تزيد الاستيرادات من البلدان الاجنبية بنسبة أكبر من زيادتها بين البلدان العربية . وهذا غير حاصل فعلا. فاستنتاجنا اذن هو بأن نقص الموجودات لدى البلدان العربية لم يلعب دوراً كبيراً في انخفاض كمية التبادل التجاري فيما بينها ، وأن الذي لعب الدور الكبير هو عدم التكامل في هياكلها الاقتصادية ، والعوامل السياسة الاخرى . وبالتالي فنحن نتوقع ان يكون تأثير اتحاد المدفوعات على زيادة التبادل بين البلدان العربية متواضعاً وهذا يعني أنه يجب اتخاذ اجراءات أخرى على الصعيد الاقتصادي (كالتخطيط المشترك) والسياسي لرفع كمية هذا التبادل الى المستوى المرغوب فيه .

---

(١) التعاون النقدي الدولي ، الاقليمي والعالمي . القاهرة ١٩٦٢ .

(٢) الدكتور لبيب شقير، المصدر السابق الذكر . الدكتور احمد الغندور . محاولة لتقييم تجربة السوق العربية المشتركة . نشرة معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة ١٩٦٩ .

هذا ، وكان مجلس الوحدة الاقتصادية العربية قد قرر انشاء « اتحاد مدفوعات عربي » (٣) ، أقرت صيغته لجنة حكام المصارف المركزية للدول الأعضاء في مجلس الوحدة في اجتماعها في القاهرة في ٢٠ / ٤ / ١٩٦٩ . ولم يوضع بعد هذا المشروع موضع التطبيق .

وما نود الاشارة اليه هنا هو تعديل المادة الثانية من هذا المشروع التي تنص على أنه « تتمتع بعضوية اتحاد المدفوعات العربي الدول الأعضاء في اتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية » بحيث يكون الاتحاد مفتوحاً للدول العربية الاخرى التي ترغب أن تكون طرفاً فيه ، وذلك لتوسيع مدى التعاون النقدي الذي يمكن أن ينتج عن دعم المبادلات التجارية بين الدول العربية . والصيغة التي يمكن اقتراحها هنا هي قبول عضوية المشاركة للدول العربية غير الراغبة حالياً في الدخول في اتفاقية الوحدة الاقتصادية ، الأمر الذي يستدعي طبعاً تعديل اتفاقية الوحدة الاقتصادية العربية . وبذلك يمكن توسيع نطاق العضوية في الاتحاد أي جعله اكثر دعماً للمبادلات التجارية بين أكبر عدد ممكن من البلدان العربية ، ان لم نقل جميعها .

وبالاضافة الى ما ذكر ، فانه اذا كان من الصعب حالياً جعل عملات البلدان العربية الأعضاء في اتحاد المدفوعات قابلة للتحويل فيما بينها ، فانه من الممكن تطوير اتحاد المدفوعات عن طريق انشاء صندوق دعم نقدي مثلاً بغاية زيادة التسهيلات الائتمانية ، بحيث يمكن جعل بعض الحسابات في الاتحاد ، والخاصة بتشجيع تبادل بعض المواد الاساسية ، تغطى بتسهيلات ائتمانية من جهة ، ومن جهة ثانية امكانية تجميد نسب قليلة من العملات المحلية . بحيث تكون قابلة للتحويل فيما بينها .

ج - وكما ذكرنا ، فان الطريق الى الوحدة النقدية يجب ان نسلكه عن طريق زيادة وتمتين الروابط الاقتصادية المتكاملة والمتناسقة . وعلى هذا فانه يعتبر من قبيل

---

(٣) تجدر الاشارة الى أن صيغة اتحاد المدفوعات العربي كما قدمها مجلس الوحدة الاقتصادية العربية لم تقتصر على المشروع الذي تقدم به البنك المركزي العراقي ، بل كانت نتيجة لعدد من المشاريع تقدمت بها الامانة العامة لمجلس الوحدة الاقتصادية وبلدان أخرى اعضاء في مجلس الوحدة الاقتصادية العربية . وقد ورد هذا الخطأ في الصفحة ٢٨ من نشرة الأمم المتحدة :

Payments Arrangents among the DeveloPing Countries for traPe expanston . U · N . 1966 .

التعاون النقدي العربي إنشاء مصرف او مصارف تنمية عربية مشتركة ، وان يكون الهدف الأول والاساسي لهذا المصرف تمويل المشاريع المشتركة فيما بين الدول العربية . ان من شأن ذلك ان يزيد من ربط اقتصاديات الأقطار العربية فيما بينها ، أي أنه يضطر سلطاتها لأن تأخذ بعين الاعتبار ضرورة تنسيق سياستها النقدية لان أي خلل يصيب أحد الأقطار من شأنه أن ينعكس على الأقطار الاخرى . وفي هذا المجال ، فاننا نعتبر كل تعاون اقتصادي عربي ، وخاصة فيما يتعلق بانشاء مشاريع مشتركة فيما بين البلدان العربية ، بحيث يؤدي ذلك الى تقارب وتكامل هياكلها الاقتصادية ، هو من الأسس المؤدية الى زيادة التعاون النقدي العربي ، ولكننا لن نتوسع في بحث ذلك لأن ما يهمنا هو الفكرة فقط .

خلاصـــة :

ان مايمكن استخلاصـــه مما تقدم هو ضرورة الاعتراف أنه لابد من استبدال مشاريع تعاونية بمشاريع التوحيد النقدي بين البلدان العربية ، في ظل الظروف الحاضرة ، سواء من حيث تنسيق السياسات النقدية وما يرتبط بها عن طريق احداث أجهزة متخصصة لهـــذه الغاية ، أو من حيث العمل على تطوير الترابط الاقتصادي العربي ، وزيادة تكامل هياكل الاقتصادية للأقطار العربية ، وخاصة عن طريق انشاء مشاريع حيوية مشتركة ، والعمل على تسهيل وزيادة المبادلات التجارية وغير التجارية، وازالة العقبات التي تعترضها الامر الذي يستوجب حتماً في بداية الامر ، قياساً عـــلى تجارب بقية التكتلات الاقتصادية الدولية أو شبه التكتلات : انشاء اتحاد مدفوعات عربي يكون شاملاً ، بالقـــدر الممكن ، لجميع البلدان العربية ، وكذلك صندوق دعم نقدي لمساعدة اتحاد المدفوعات المذكور لتقديم التسهيلات اللازمـــة والملائمة لتطوير المبادلات الاقتصادية بين البلدان العربية .

تلك هي الخطوات الاولى الممكنة التحقيق ، لاقامـــة تعاون نقدي عربي ، التي يجب أن تستكمل باجراءات اقتصادية وسياسية لتطويرها والسير في اتجاه التكامل الاقتصادي العربي .

الموت والحرّية

في قصيدة جاهليّة

أحمد عبد المعطي حجازي

– القاهرة –

لا نستطيع ونحن نتحدث عن عروة بن الورد أن نفلت من ضرورة التعرض لظاهرة الصعلكة في المجتمع العربي الجاهلي ، فعروة ليس شاعراً من شعراء الصعاليك فحسب ، بل هو زعيمهم. وهو من الشعراء العرب القلائل الذين تتجاوب أشعارهم مع أخبارهم أعمق تجاوب ، فقلما نجد في ديوانه شيئاً لا يتصل بالحياة التي عاشها صعلوكاً وزعيماً للصعاليك . والقصيدة التي بين أيدينا لعروة تدور حول موضوع حياته وتصور خروجه من أهله وداره غازياً مطوفاً في البلاد مدافعاً عن مذهبه في الحياة .

وصحيح أن مايهمنا في هذا الحديث هو تحليل هذه القصيدة بوصفها وجوداً فنياً مستقلاً عن شخصية قائلها وعن بيئته وعصره ، بل وعن الموضوع المباشر الذي دفع الشاعر الى قولها ، فليست القصيدة ترجمة لوقائع الحياة أو لظروف البيئة أو طبيعة العصر الا في جانب محدود منها ، هو غالباً الجانب غير الشعري في القصيدة ، أو الجانب النثري الذي تقتصر وظيفته على تسمية الأشياء والأفعال كما هي في واقع المجتمع بلا زيادة ولا نقصان ، لكنه في الوقت نفسه الجانب الذي يمثل نقطة احتكاك الشاعر بهذا الواقع ، أو احتكاك عالمه الداخلي بالعالم الخارجي ، حين يصل الشاعر الى كمال انسجامه معه أو تمام تناقضه فيه ، فتنطلق الشرارة وتقوم القصيدة صانعة عالماً آخر من الشعر الخالص أو الشعر الصافي .

ونحن في هذه المحاولة نهدف الى معرفة هذا العالم الشعري في قصيدة عروة بن الورد ، وسوف نمضي في محاولتنا معتمدين أساساً على ما تقدمه لنا القصيدة ذاتها من مساندة ، أي على تحليلنا للبناء الجمالي الذي أقامه الشاعر مستخدماً في ذلك لغته الخاصة . لكن لا بأس من أن يكون مدخلنا الى هذا العالم نبذة عن ظاهرة الصعلكة وعن حياة الشاعر ، فنحن بجانب ايماننا باستقلال الأثر الفني لا ننكر علاقته الحية بعالم الواقع ، وان كان من واجبي أن أستدرك فأقول انه كان بامكاننا أن ندخل الى عالم القصيدة مباشرة دون حاجة الى هذه النبذة لو أن تراثنا الأدبي والاجتماعي كان حاضراً في الأذهان ، لكننا الآن ونحن لا نعرف الا أشتاتاً من هذا التراث مطالبون باستحضاره كلما عرضنا لشيء يتصل به .

* * *

منذ ألف وخمسمائة عام ، أي في القرن الذي سبق ظهور النبي محمد ، نشأت في قلب الجزيرة العربية حركة عجيبة ، ضمت خليطاً من الفقراء المضطهدين

والمنفيين والمتمردين والباحثين عن العدل يغتصبون رزقهم بالسيف ويخلعون عن أنفسهم حماية قبائلهم وشرف أنسابهم ويؤلفون فيما بينهم مجتمعاً ثورياً يقوم على المساواة الكاملة ، ويكتبون أشعاراً يتطلعون فيها الى اجابة شافية عما كان يشغل مجتمع الجاهلية قبل الاسلام حول الظلم والعدل والحرية والحياة والموت والفرد والمجتمع ، وكأنهم كانوا تعبيراً عن شدة الحاجة الى دين جديد ، كما كان غيرهم من المتفلسفين والمتنبئين وطلاب المعرفة الذين عرفتهم الحياة العربية قبيل ظهور النبي .

هذه الحركة هي حركة الصعاليك الذين سموا أيضاً « ذوبان العرب وغربانها » فقد كان عدد من هؤلاء الصعاليك أبناء أمهات سوء رفضوا حياة الخدم والموالي ولجأوا بسيوفهم الى الصحراء .

ويقول المهتمون بتراثنا الاجتماعي إن كلمة « الاشتراكية » وردت أول ما وردت في أشعار الصعاليك ، وإن جاءت في غير هذه الصيغة التي تدل على المذهب ، وذلك في قول عروة بن الورد رداً على من عيره بخلو يده :

إني امرؤ عافى انائي شركةٌ
وانت امرؤ عافى اناءك واحدُ

(أي أن الطاعم من انائي جماعة ، وأنت وحدك الطاعم من انائك) .

أتهزأ مني أن سمنتَ وأن ترى
بوجهي شحوب الحق والحق جاهدُ

(أي أن الحق مجهد ، والحق هنا هو العدل كما يتضح في البيت التالي) .

أقسم جسمي في جسوم كثيرةٍ

وأحسو قراح الماء والماء باردُ

ويبدو أن عروة كان مثالاً للثائر الحقيقي في جماعته الى جانب شاعريته ، لهذا جعله الصعاليك زعيماً لهم ، أو أباً كما جاء في الخبر :

« قال ابن الأعرابي: أجدب ناس من بني عبس في سنة أصابتهم فاهلكت أموالهم وأصابهم جوع شديد وبؤس ، فأتوا عروة بن الورد فجلسوا أمام بيته فلما بصروا به صرخوا : « يا أبا الصعاليك أغثنا » فرق لهم . وخرج ليغزو بهم ويصيب معاشاً فنهته امرأته عن ذلك لما تخوفت عليه من الهلاك فعصاها وخرج غازياً فمر بمالك بن حمار الغزاري ثم الشمخي فسأله أين تريد ؟ فأخبره ، فأمر لهم بجزور فنحرها فأكلوا منها وأشار عليه مالك أن يرجع بهم فعصاه ، ومضى حتى انتهى الى بلاد بني القين فأغار عليهم فأصاب هجمة عاد بها على نفسه وأصحابه وقال في ذلك :

أرى أم حسان الغداة تلومني

تخوفني الأعداءَ ، والنفس أخوفُ

والحق أن عروة كان نموذجاً يختلف عن النموذج الشائع للشاعر العربي فهو كثير التأمل رصينة ، قليل الفخر معتدلة ، ففضائله كما يرويها شعره اكرام لانسانيته ودفاع عن حياته وليست تسلطاً على النـــاس أو تميزاً لنفسه دونهم ، وتأمل اعترافه بأنه أكثر من امرأته خوفاً من مصيره ..

لكن الخوف هنا ليس هو الخوف من الأعداء بل من فكرة الموت ذاتها كما سيتضح لنا شيئاً فشيئاً . ان الخوف هنا هو ادراك وتمثل للمصير الذي ينتظر

الحياة والأحياء ، هذا الادراك الذي أورثه حب الخروج والطواف في البـلاد والذي كان عروة في ذاته وفي تعبيره عن عصره يبحث عن رد عليه ينقذ الحياة من الحكم عليها بالشر والعبث :

أليس ورائي أن أدب على العصا فيشمت أعدائي ويسأمني أهلي

فهل وجد عروة هذا الرد ؟

نعم . وكان الرد أن مواجهة الموت هي سبيل التحرر منه .

يخيل إلي أننا نقع في الخطأ كثيراً بل ونقع في الظلم وهـذا أبشع حين نفسر التراث الشعري الجاهلي بظاهره ، فـلا نرى فيه وفي حياة من تركوه الا عالماً حسياً غليظاً من أطلال ونساء وخيول وظباء ونوق ومجالس طعام وشراب وتفاخر بالقتل والعدوان ، تلك العناصر والصور التي كانت حاضرة دائماً في خيال الشاعر الجاهلي . لكننا لو أمعنا النظر في حياة الجاهلي وشعره لوجدناهما بعيدين كل البعد عن هذا المعنى الحسي الغليظ ، وأنهما كانا تعبيراً عن ادراكه المأساوي لمصير الحياة والأحياء .

كيف كان العربي الجاهلي يرى الموت ؟

كان يراه خاتمة نهائية للحياة ، ان هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر ، فما أعظم فزعه اذن من هذه النهاية ، وما أحوجه الى استحضار مايحبه في شعره ، والشعر هو الشيء الوحيد الذي رأى الشاعر الجاهلي أنه سوف يبقى من بعده ، فهو جسده المحنط وقبره الذي لايبلى ، ألم يتمنى تميم بن مقبل أن يكون حجراً ؟

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

وإذا كان تصور الجاهلي قد أورثه هذا الخوف من المصير ، فقد منحه أيضاً فضائله النادرة ، فاذا لم تكن هناك حياة أخرى ، فالعقل المعذب بهـذه الحقيقة يقضي بأن نستنفد طاقة هذه الحياة التي لن تتكرر ، وإذا كان الذي سيبقى منا هو ما سيتناقله الرواة عنا ، فلا بد أن نصنع صورتنا في أذهان من سيأتون بعدنا على ما نهوى ، وأن نترك لأبنائنا الصورة التي يحبون أن يرونا فيها .. شجاعة وإباء وكرماً ..

أما الموت فلكي لانخافـه علينا ألا ننتظره حتى يسرقنا بغتة كما يفعل اللصوص والسراق ، بل نستحضره دائماً بأن نشهر السيف ونطوف في الآفاق بحثاً عن المقام الشريف . وهـذا هو المعنى الذي يعبر عنه عروة في البيت الثاني من قصيدته الغائية التي ورد مطلعها في خبر ابن الأعرابي ، فيبلغ قمة التعبير عن هذا الاحساس بالتغرب الذي اجتاح الروح العربية قبل الاسلام ووضع العرب على أهبة الانقلاب العظيم . يقول عروة :

تقول سليمى لو أقمت لسرنا

ولم تدر أني للمقام أطوف

(أي أنني أطوف بحثاً عن المقام الذي يسرني أنا ويمنحني الغبطة)

لعل الذي خوفتنا من أمامنا

يصادفـه في أهله المتخلف

إن هذا الموت الذي تحدثيننا عنه قد يلحق بالمتخلف في بيته وأهله قبل الخارج لأعدائه على فرسه ، أما مانخافه نحن فهو هذا المصير الذي يهـدد الحياة كلها والذي نخرج باحثين عن رد عليه ، من هنا أرى أن ظاهرة الصعاليك لم تكن

تمرداً اجتماعياً فحسب قام به بعض الفقراء في الجاهلية ضد الأغنياء ، بل كانت حركة فكرية وحاجة روحية عميقة تنشد الاجابة عن المشكلات الانسانية الكبرى ، مقدمة لتاريخ الشعر العربي نموذجاً للانسان المعني بمصير الحياة المعترف بخوفه من هذا المصير كما رأينا في الأبيات السابقة لعروة ، تلك التي لا نراها تتناقض مع علمنا بأن عروة كان في الذروة من الشجاعة كما كان فيها من فضائل العرب المأثورة الاخرى ، لكن هذه الفضائل المأثورة لا تهمنا بقدر ما تهمنا فضائل عروة بالذات .

• • •

وهو عروةُ بنُ الورد بن زيد وقيل ابن عمرو بن زيد ، بن عبد الله ، ابن ناشب ، بن هرم ، بن لديم ، بن عوذ ، بن غالب ، بن قطيعة ، بن عبس ابن بغيض ، بن الريث ، بن غطفان ، بن قيس ، بن عيلان ، بن مضر ، ابن نزار .

شاعر من شعراء الجاهلية وفارس من فرسانها وصعلوك من صعاليكها ، من الرجال المعدودين المقدمين الأجواد ، وكان يلقب بعروة الصعاليك لجمعه إياهم وقيامه بأمرهم إذا أخفقوا في غزواتهم ولم يكن لهم معاش ولا مغزى .

ذكر أبو عمرو الشيباني من خبر عروة بن الورد أنه أصاب امرأة — أي سباها — من بني كنانة بكراً يقال لها سلمى وتكنى أم وهب ، فأعتقها واتخذها لنفسه ، فمكثت بضع عشرة سنة وولدت له أولاداً وهو لايشك أنها أرغب الناس فيه وهي تقول له « لو حججت بي فأمر على أهلي وأراهم » ، فحج بها فأتى مكة ثم أتى يثرب وكان يخالط من أهل يثرب بني النضير فيقرضونه إذا احتاج

ويبايعهم إذا غنم ، وكان قومها يخالطون بني النضير فأتوهم وهو عندهم ، فقالت لهم سلمى « انه خارج بي قبل أن يخرج الشهر الحرام ، فتعالوا اليه وأخبروه أنكم تستحون أن تكون امرأة منكم معروفة النسب صحيحته سبية وافتدوني منه فانه لا يرى أني أفارقه ولا أختار عليه أحداً » .

فأتوه فسقوه الشراب ، فلما ثمل قالوا له : فادنا بصاحبتنا فانها وسيطة النسب فينا معروفة وإن علينا سبة أن تكون سبية ، فاذا صارت الينا وأردت معاودتها فاخطبها الينا فاننا ننكحك – أي نزوجك – فقال لهم : ذاك لكم ، ولكن الشرط فيها ان تخيروها ، فان اختارتني انطلقت معي الى ولدها ، وان اختارتكم انطلقتم بها. قالوا : ذلك لك . قال دعوني أله بها الليلة ، وأفاديها غداً . فلما كان الغد جاؤوه فامتنع من فدائها ، فقالوا : قد فاديتنا بها منذ البارحة. وشهد عليه بذلك جماعة ممن حضر. فلم يقدر على الامتناع وفاداها ، فلما فادوه بها خيروها فاختارت أهلها ، ثم اقبلت عليه فقالت : «ياعروة ؟ أما اني أقول فيك وان فارقتك الحق . والله ما أعلم أن امرأة من العرب ألقت سترها على بعل خير منك وأغض طرفا وأقل فحشاً وأجود يداً وأحمى لحقيقته ، ومامر علي يوم منذ كنت عندك الا والموت أحب الي من الحياة بين قومك لأني لم أشأ أن اسمع امرأة من قومك تقول : قالت أمة عروة كذا وكذا ، الا سمعته . والله لا انظر وجه غطفانية أبداً ، فارجع راشداً الى ولدك وأحسن اليهم » .

ونحن لا يهمنا من هذا الخبر الا امران ، يفسر الأول خلقه ، ويفسر الآخر أزمته ..

أما مايفسر خلقه فهو ضنه بالمرأة ان تكون مع الرجل مرغمة وضنه

بنفسه أن يضاجعها وهي كارهة ، فهو يعتقها أول الأمر ثم يشترط بعد ذلك أن يترك لها الخيار بين أن تعود معه أو تلحق بقومها .

أما مايفسر أزمته فهو خوفه مما سيأتي به الغد فهو يطلب أن يلهو بهـــا ليلته قبل أن يعطي لها حرية الاختيار غداً . .

وكلا الأمرين ينبعان من ذات النفس .

رجل يجرد نفسه من امتيازات الرجل في مجتمعه ويراها زيفاً وخداعاً لأنها توفر له عن طريق الارغام ماينبغي أن يتوفر للرجل الشريف بلا ارغـام ، ويفضل أن يدخل اختيارات الحياة عارياً الا من حقيقته كانسان ، فلا غرو وهو دائم التخوف مما يأتي به الغد ان ينتهب ساعة اللهو فزعاً من ساعة الفراق .

* * *

هل طالت بنا هذه النبذة حتى جارت على هدفنا الأصيل وهو القصيدة ؟

لا أظن ! فكل ماقلناه هو شيء من عالم القصيدة ، ومع هذا فللقصيدة عالمها الزاخر المستقل الذي يجدر بنا أن نحاول الآن فتح مغاليقه ، ولنقرأ القصيدة التي سنجزؤها ثلاثة أجزاء نبدأ بجزؤها الأول .

أقلي عليّ اللوم يابنت منـــذر ونامي وان لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي ، أم حسان ، انني بها قبل ألا أملك البيع مشتري
أحاديث تبقى ، والفتى غير خالدٍ اذا هو أمسى هامـةً فوق صيّر
تجاوب أحجار الكناس وتشتكي الى كل معروف رأته ومنكر
ذريني أطوف في البـــلاد ، لعلني أخليك أو أغنيك عن سوء محضري
فان فاز سهم للمنيـــة لم أكن جزوعاً ، وهل عن ذاك من متأخر

فان فاز سهمي كفكم عن مقاعد	لكم خلف أدبار البيوت ومنظر
تقول « لك الويلات هل أنت تارك	ضبوءاً برجل تارة وبمنسر
ومستثبت في مالك العام انني	أراك على اقتاد صرماء مُذكر
فجوع لأهل الصالحين مزلة	مخوف رداها أن تصيبك فاحذر »
أبى الخفض من يغشاك من ذي قرابة	ومن كل سوداء المعاصم تعتري
ومستهنىء زيد أبوه فلا أرى	له مدفعاً ، فاقني حياءك واصبري

إن الشاعر يخرج بليل منسلخاً عن امرأته ، تاركاً في مكانه الحالي سؤالاً عن مصيره سوف يلاحقنا الى نهاية القصيدة متمثلاً في وجه زوجه النائمة قلقاً أو الساهرة توتراً وانتظاراً لمصير تلك الرحلة التي بدأها الشاعر في الواقع او في الشعر وكأنه يمثل بها قصة موته ، كيف سينتزع من أهله انتزاعاً ليسقط في هذا الظلام الذي لاقرار له .

وليست هذه الرؤية اجتهاداً مقحماً على القصيدة اذا ذكرنا أن ألفاظ المنية ، والفجيعة ، والردى ، والهلاك تتكرر فيها بما يشبه الانتظام ، وأن في أبياتها التي تبلغ سبعة وعشرين بيتاً عشرة أبيات تتحدث عن الموت حديثاً مباشراً صريحاً ، وان بقيتها تضمر الاحساس بالموت وتفصح عنه لدى القراءة المتأنية ، فهي قصيدة عن الموت .

وصحيح ان كثيراً من الشعر الجاهلي يدور حول موضوع الموت ، بل نحن نستطيع أن نعمم فنقول ان الخوف من الموت كامن في كل فن بل في كل فعل بشري ، فـ(مالرو) يقول : «الفن هو أعنف ثورة للانسان ضد مصيره» . ويقول عالم النفس شتيجل : « ان كل خوف نعانيه متشعب عن الخوف من الموت » . فهل

يكفي هذا لصرفنا عن هذه الرؤية بحجة أنها رؤية عامة لاتصلح لتفسير كل عمل على حدة ؟

لا . . . فلكل عمل استقلاله وفكرته الخاصة ، وان اشترك مع غيره في الموضوع . والموضوع هنا لايهمنا الا بقدر مايساعدنا على ان نكتشف كيف أقام فيه الشاعر بناء قصيدته . ولاشك أن في الشعر الجاهلي تشابهاً كبيراً في الموضوعات وفي كثير من التفصيلات ، ولا يستغرب هذه الحقيقـــة الا من يقيس تقاليد الابداع في الشعر الجاهلي - وهو فن اشبه مايكون بالفن الشعبي الذي تشترك الجماعة في وضع تقاليده - بمقاييس الابداع في فننا المعاصر ، ومن تقاليده تفرد كل فنان بموضوعه ولغته وأساليبه .

ونحن نجد في الشعر الجاهلي أن صراع الشاعر ضد المجتمع ، والموت ، وضد مايضمره الغريب والقدر موضوعات مشتركة في كثير من القصائد ، عدا التفصيلات الكثيرة المشتركة . . فالمجتمع الذي تمثله زوج عروة في قصيدته ، يمثله ابن العم أو العشيرة في قصائد اخرى والطلل وهو رمز الموت في مطالع كثير من القصائد الجاهلية تقابله أحجار الكناس في قصيدة عروة .

بل ان الناقة التي يجتمع فيها أمل النجاة وخطر الهلاك مشتركة أيضاً في كثير من القاعد .

ومع ذلك فقصيدة عروة تعبر عن فكرة لاتعبر عنها سواها ، فاذا كان الموت موضوعاً مشتركاً تختلف كل قصيدة في تناوله فيعبر بعضها عن الفزع منه أو ضرورة الاستسلام له ، فان قصيدة عروة تصور سعيه الى التحرر من خوف الموت الذي يراه عروة لصاحبانا وسجناً ثقيلا خانقاً ، فهو يستحضر موته دائماً ،

يستأنسه ويجده في ذاته وينتهي الى ان الموت الاختيـــاري خلود مقيم كما سوف نرى .

ولقد قلنا أن زوج عروة في القصيدة هي المجتمع ، وهي كل مايربط الشاعر بالواقع ، هي عقله العملي ، وغريزة البقاء فيه ، والجسد المرتبط بالأرض، الذي « يشتهي النوم » فهي صورة من صور الموت المستتر في كياننا يسوقنا الى الفناء ببطء ودعة برغم مافينا من طموح الى الخلود ولوعـــة على مفارقة الحياة ، وهذا هو التناقض الذي تنطوي عليه نفس الشاعر .. شهوة الندم وعذاب السهر ..

وعروة من أول بيت في القصيدة يصور هذا التناقض ويتبع صورة زوجه المتقلبة بين النوم والسهر وهي في الحقيقة صورة لنفسه ، بصورة انسلاخه عن نفسه ، أو انسلاخ وعيه عن وجوده . وذلك في قوله « ذريني ونفسي » التي ينفصل عنها قبل أن يصطحبها في رحلة ، فوجه زوجه سوف يطالعنا في القصيدة من حين الى آخر يلوم الشاعر ويغريه بالبقاء والالتصاق بجسد زوجه حتى ينسى في نشوة حضنها فجاءة الموت المتلصص . ألم تلعب المرأة في كثير من القصص والأساطير هذا الدور ؟ واننا نجد الموت في القصيدة قرين السكون والثبات الذي تدعوه اليه زوجه ، ونرى الحياة قرينة الحركة والطواف والصعلكة ، فالحرية اذن هي رقيتنا ضد الموت ومنها كان الموت الاختياري حياة ، فالقصيدة اذن عن الموت والحرية .

ذريني ونفسي ! نعم . ففي لعبة الموت يظل الشاعر يخلع أرديته الاجتماعية رداء بعد رداء ، فينسلخ عن عشيرته بل عن المجتمع القبلي كله حين

يخلع نفسه ويختار الصعلكة ، ثم ينسلخ عن زوجه ، ثم ينسلخ بعدها عن أصحابه الذين ظن أنهم مثله ثم اكتشف في احدى قصائده أنهم مثل الآخرين .

ألا ان اصحاب الكنيف وجدتهم   كما الناس لما أخصبوا وتمولوا

ثم يصل الى قرار الشعور بالوحدة أو الى قمته حين ينسلخ عن نفسه أيضاً مجريا عليها طقوس اللعبة ، داخلا بها مغامرة الموت ، مرتديا قناعاً بعد قناع حتى يسقط في ليله الأخير بعد أن يحقق لنفسه خلود الذكر ويصبح خبره على ألسنة الرواة وقبره مزاراً للضيفان .

وتأتي الخطوة الثانية بعد الخروج بالنفس ، وهي استحضار الموت أو استنزاله من هذا الغيب المرموز له بالليل ليأتي سافراً ينازل الخارج اليه في اسوة أمام الأشهاد يبيع له ويشتري منه كما تقتضي تقاليد الشرف لا أن يهبط عليه لصاً مغتصباً .

وها هو الموت قد حضر ، فما دمت شهرت سيفك فقد استحضرت موتك وبدأت اللعبة ، وحقيقة اللعب في مثل هذه المنازلة التي يخرج لها الصعلوك تكمن في أنه يحارب غير أعداء . أنه يحارب من يصادفه ، فكأنه يحارب المصادفة ذاتها أو القدر الذي ساق له هذه المصادفة .

وها هو اذن يمثل القصة قبل أن تقع ، ويمضي في هذا الحلك مستعجلاً في محاولة لمواجهة الخطر قبل ان يحل به وهو نائم أو كما عبر لادراك السوق قبل أن تنفض ، والسوق هنا هي المحاكمة التي يواجه فيها الموت ويخشى أن يجري عليه الزمن قبل أن يلحقها فيهرم وينزل عليه حكم الموت بلا محاكمة . فهل يستطيع دفع الموت في هذه المحاكمة أوفي هذه السوق ؟

ربما . اذا سقط من يتصدى له بسيفه . فاذا لم يستطع فقد قابض الموت على ثمن هو خلود الذكر ، والانسان يموت ويفنى فتخرج من قبره هامة تعلو كل فجر ناشز مقيدة به لاتستطيع من قيدها فكاكا . وانما هي تشكو الى كل ماتعرفه وما لاتعرفه فلا يجيبها الا الصدى المنبعث مما حولها من أحجار ، وهذه صورة سافرة للموت تقابل الصورة المستترة التي تمثلها زوجه بدعوته الى أن يكف عن الغزو ويمكث في داره .

وعروة في هذه الصورة يلعب دور الميت فيجد أن كل شيء قد انتهى من حوله الى الفناء ، فلم يبق منه الا هامة على حجر تشكو للأحجار القائمة من حولها ، وهي بدورها نفوس ميتة مقيدة ، كانت في حياتها رجالاً يعرف بعضهم وينكر آخرين .

ويهوله ماتنتهي اليه الحياة ويفزعه الفزع كله أن يلتصق بهذا الحجر أبداً فلا يستطيع المبارحة وعندئذ يمد بصره في الآفاق واجداً في دوام الترحل حريته فيصرخ في امرأته اتركيني أطوف في البلاد فليس وراء طوافي الا أحداً رين اما أن أقتل فتصيرين خالية طليقة بوسعك أن تتزوجي غيري ، وأما أن أنتصر فأكسب الحياة والغنيمة وأعود لك بها .

انه يريد أن يحرر امرأته من نفسه ، أو هو في الحقيقة يريد ان يتحرر منها فيغريها بأن ترضى بموته . انه يريد أن يختل الموت الذي يتخذها أداة لختله ، كما أن عتقه لامرأته بموته وهي تشبه أن تكون سبية في يده ، هو فدية لنفسه يقدمها قبل ان يموت فيسجن في حجر ، لعل الموت أن يطلقه كما أطلق هو امرأته .

٥ *

نعم انه الفدية التي يبتغي من ورائها خلود الذكر حين يموت شجاعاً أو يعود غالباً منتصراً ، فهو في الحالين غانم .

فان فاز سهم الموت لم أكن خائف ، فالموت قادم لايتأخر ، ومن ادراكه لهذه الحقيقة تأتي شجاعته ، ومن اندفاعه في طلب الموت يأتي شعوره بالأمن بل يتحقق انتصاره على الفناء .

وان فاز سهمي وانتصرت في غزوتي أغناكم فوزي في قرى الضيوف الذي يأتون اليكم وينيخون نياقهم خلف دوركم منتظرين أن تقوموا لهم بواجب الضيف .

ولعلنا لاحظنا أن عروة حين يفترض هزيمته في هذه الغزوة يستخدم ضمير المتكلم وفي قوله لم اكن جزوعاً ، وكأن موته لايعني سواه ، فاذا وقع الافتراض الآخر وفاز على خصمه استعمل ضمير المخاطبين (في قوله كفكم عن مقاعد) لأن غنيمته لاتعنيه هو بل تعني زوجه وأهله الذين يؤرقهم الفقر والعجز على القيام بواجب الضيف .

لكن زوج عروة لاترضى ، بل هي تستنزل عليه الويلات هاتفة به أن يترك حياة المغامرة حيث النهار التصاق بالأرض واستتار بها ختلاً للأعداء ، والليل مرى على ظهور الخيل ، وأن يثبت في داره هذا العام فانها متنبئة له بالهلاك لوخرج .

ستحمله الى الهلاك هذه الصرماء المذكر أي هذه الناقة التي قطعت عروة ضرعها لينقطع لبنها وتشتد قوتها والتي لا تلد الا الذكور وهو أقطع ما يكون من نتاج العرب وأبغضه اليهم .

والموت يعود هنا فيتجه مستتراً في هذه الناقة التي تبدو وكأنها امتداد لصورة الزوج المغاضبة ربة البيت المعوز، والناقة تشبه أن تكون عاقراً لاتلد فالنتاج إذا كان كله ذكوراً انقطع تكاثره وفني، واذا كان اللبن رمزاً للخير والأنثى رمزاً للحياة، فقطع الأخلاف رمزاً للشر والذكر رمزاً للموت، وها هو الشاعر في اللعبة يمتطي الناقة كأنما يمتطي الموت ذاته، ماضيا بها الى حيث تزل به الى هاوية الردى المخيف، فيفجع فيه أهله على ما تنبأت به زوجه المتوعدة.

والصورة التي تقدمها هنا زوج عروة عن الموت والحياة تنويع عكس على الصورة التي يقدمها عروة قبلها، فهو يرى الموت في الثبات في قيود العشيرة والزوج والابل، ويفزع منه الى الخروج والطواف والنزال، بينما ترى زوجه الموت في الرحلة وحركات الصيد والحروب، وتهتف به أن يثبت في داره هذا العام حيث يجد في داره الأمن والدعة.

لكن عروة يرد بأن هذه الدعة التي تريده أن يركن اليها يأباها الضيوف وذوو القرابة الذين يغشون دارها، وفيهم اسودت معاصمها من الجوع والهزال والبرد يطلبون القرى والنار فلا يجدون لديها مطلبهم. كما يأبى هذه الدعة أيضاً رجل من صلب زيد (جد عروة) يأتي الى داره يستعطي فلا يجد في الدار مايعطيه اياه، لهذا يأمر زوجه بألا تطالبه بالقعود.

والحقيقة ان هذا الرجل الذي ورد ذكره في صيغة التنكيرمنسوبا الى المعرفة العلم ليس الا رسولاً مجهولاً من رسل الموت الذي يشغل وجودنا ونحن مع ذلك لانرى وجهه ولا نحس بمقدمه، وقد جاء ليذكر عروة بأنه ميت منحدر من اصلاب أجداده الموتى. فهو يطلب القرى لهم من الاحياء فكيف لايجد

عروة في داره مايعطيه اياه ؟ وكما صرخ في زوجه عن مشهد الموت الأول هاتفاً بها « ذريني أطوف في البلاد » يهتف بها في هذا المشهد « فاقني حياءك واصبري » أي استحي وأنت في حضرة الموتى واسكتي ، فالأجداد يحثونه على الخروج .

وهنا ينتهي الجزء الأول من القصيدة بانتهاء حوار عروة مع امرأته أو مع المجتمع وبتمام انسلاخه عنها ماضيا في أعماق الليل عائداً الى أرض أجداده ، وفي الجزء الثاني يبدأ فناً جديداً هو فن الأقنعة .

لحى الله صعلوكا اذا جن ليله ... مضى في المشاش آلفا كل مجزر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة ... أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عِشاء ثم يصبح طاويا ... يحث الحصى عن جنبه المتعفر
قليل التماس الزاد الا لنفسه ... اذا هو أمسى كالعريش المجور
يعين نساء الحي ما يستعنه ... ويمسي طليحا كالبعير المحسر
ولكن صعلوكا صحيفة وجهه ... كضوء شهاب القابس المتنور
مطلا على أعدائه يزجرونه ... بساحتهم زجر المنيح المشهر
اذا بعدوا لايأمنون اقترابه ... تشوف أهل الغائب المنتظر
فذلك ان يلقى المنية يلقها ... حميداً ، وان يستغن يوماً فأجدر

انه وقد صار وحيداً الا من نفسه وفي أعماقه هتاف أجداده يرتدي قناع صعلوك فاتر الهمة قعيد الدار ينتظر مقدم الليل ليمضي الى الساحة التي ينحرون فيها إبلهم فيلتقط عظامها اللينة الرؤوس لينال مافيها من نخاع . وهو يعد نفسه غنياً اذا صادف صديقاً متيسراً يتفضل عليه ببعض مالديه فان طعم نام ثم أصبح جائعاً ينزل بيده الحصى عن جنبه المتعفر ، وهو صعلوك خامل لايبحث عن الزاد إلا لنفسه والا اذا أمسى من الجوع والبؤس مثل الخيمة الساقطة ، وهو في سبيل

التقاط طعامه يعين نساء الحي فيما يطلبن فيه معونته ويحس وقد أصابه الكلال كأنه بعير مجهد .

وهذه الصورة مشهد آخر من مشاهد اللعبه التي يقوم بها الشاعر وامتداد للجو الذي رسمه ، فهذا الصعلوك الذي يجرب الشاعر قناعه يخرج في الليل أيضاً كما خرج الشاعر ويغشى مجزراً تتناثر فيه عظام الابل المنحورة كأنه المقبرة التي غشيها عروة من قبل ، وأسلوب هذا الصعلوك الخامل في طلب رزقه أسلوب وحشي كأنه تجريد من حياة شبيهة بالموت ، فهو ألفة للموت منحطة ، والشاعر يزيد احساسنا بانحطاطها حين يصور هذا الصعلوك وهو ينال طعامه من فضل الآخرين ، وهو لصيق بالتراب والحصى كأنه دفين ، وهو يخدم نساء الحي ويعينهن فطينته من طينتهن ، وهذه كلها عناصر نعرف ماتنطوي عليه من معان جلبناها في حديثنا عن الجزء الأول من القصيدة .

انه قناع لصعلوك ميت ، لهذا يلقي به الشاعر بعيداً ليلتقط قناعاً آخر يتحلى به لعبته .

وهو في هذه المرة ينتقل من جو المقبرة الساكنة الى جو المعركة الساخنة المتحركة و كأنه أصبح طائراً ثاريا .

لقد وضع قناع الصعلوك الفارس ومضى في ذات الليل يغير على أعدائه بوجه مضيء كأنه ضوء القبس المنور أو القابس المتنور فقد اتحد وجه القابس بضوء القبس كما تعني اضافته الضوء الى القابس في قوله « كضوء شهاب القابس المتنور » وسوف نرى أن هذا الاتحاد الذي تحقق بين ضوء الشهاب وبين وجه الفارس ليس الا مقدمة لاتحاد آخر .

وهذا الصعلوك الفارس يطل على أعدائه خفيفاً منقضاً وهم يزجرونه كما يزجر القدح اذا ضرب به في مقامرة يريدون أن تكثر به سهامهم ويفوزوا .

وهم يبتعدون عنه لكنهم لايأمنون على أنفسهم أن يجدوه فوق رأسهم فجأة ، فهو في خيالهم دائماً يتوقعون شبحه كما يظل شبح الغائب في خيال أهله الذين ينتظرونه .

مثل هذا الفارس أن يلق المنية على يد أعدائه يلقها محمودا طيب الذكر ، وان سقاهم هو كأس المنية فهو جدير بالنصر والغنم .

والصورة هنا عكسية تماماً لصورة الصعلوك الخامل في كل تفاصيلها بما تنطوي عليه من رموز الوجه المفصح المنثور ، والحركة المتوثبة والمقامرة التي يدخلها الفارس مع أعدائه طالباً فيها وجه الغيب . .

وهنا يمكن أن نلاحظ عنصراً آخر من عناصر التشابه في القصيدة الجاهلية وهو صور المقامرة بالقداح هنا والمقابلة في معلقة طرفة بن العبد مثلا . وذلك تعبير عما يشغل فكر الشعراء الجاهليين مما يخفيه المستقبل .

واللعبة تصل هنا الى قمة توترها عندما تبدأ المقامرة فيلتحم الشاعر بأعدائه يزجرهم ويزجرونه حتى تأتي اللحظة التي يتحد فيها بالموت ويصبح في خيال أعدائه هو الموت نفسه الغائب المنتظر ، وعندئذ يفوز عروة بما خرج يسعى اليه ، ألم يكن يطلب وجه الموت فها هو قد وجده ، بل لقد وجده في نفسه فماذا يخاف اذن وقد تجسد الموت فيه سواء هزم أم غنم ، وعندما يتحقق له الانتصار على الموت يجرع الى لقاء أجداده فيقول في ختام قصيدته :

أيهلك معتم وزيد ، ولم أقم على ندب يوماً ولي نفس مخطر

ستفزع بعد الياس من لايخافنا — كواسع في أخرى السوام المنفر
يطاعن عنها أول القدم بالقنا — وبيض خفاف ذات لون مشهر
فيوما على نجد وغارات أهلها — ويوماً بأرض ذات شث وعرعر
يناقلن بالشمط الكرام أولى القوى — نقاب الحجاز في السريح المسير
يريح على الليل أضياف ماجد — كريم ومالي سارحاً مال مقتر

انه يعود الى أصوله ، وقد كان القدماء يعتقدون أنهم ذوو أصول الهية فهم يالهون أجدادهم ، واذن فالوفاء يقتضي العودة الى احضان الجدود ويحقق في الوقت ذاته الاتحاد بالقوى الالهية .

و كيف يملك معتم وزيد وهما قبيلتان من عبس أو جدان من جدودها ولم أنتدب نفس للمضي في طريقهم والمخاطرة في سبيل أبنائهم الفقراء ، فقل للذي أمن عودتنا ويئس من رجوعنا أن سوف تفزعه وتطرد في طريقها إبله المنفرة حيث ينهال على أصحابها أو كنا من المهاجين بالرماح والسيوف البيض المشهرة .

فيوماً نجتاح نجد أو نغير على أهلها ، ويوماً نغير على أرض اخرى ينبت فيها الشث والعرعر .

وهذه النوق الكريمة التي أغزو بها تقطع بوادي الحجاز وصحراءها بقوة وعزم وتتقي حجارة الطرق الصغيرة بما ركب في أخفافها من نعال ذات سيور .

وفي نهاية الرحلة عندما يظلم الليل يكثر ضيفاني وجيراني فاطعمهم مع أن مالي قليل .

ان اتحاد الشاعر بالموت يحقق له حريته المطلقة فيستعبد العالم في نفسه ويحتويه كله دفعة واحدة . انه يعود لأصله متحداً بالقوى الالهية ، وهو يستعيد

الابل النافرة فيلحقها ويطاردها حتى يجتازها . وهي يستعيد الطبيعة ويمتلكها نجدها وجبلها ، ما يعرفه من البلاد وما يتمنى أن يعرفه من بلاد ذات شث وعرعر . انه الحلم بالفردوس ، وهو يسوق أمامه العالم كله عابرا طرقه سالكاً شعابه حتى يصل الى نهاية الليل المظلم أو الى نهاية الرحلة ، عندئذ يسقط في عناق رائع مع الكون تاركاً ظله على كل شيء ، لقد انتصر على الموت وحقق لنفسه الخلود والسلام ، وها هو اخيراً ينيخ نياقه التعبى في الليـــل وقد أصبح مجده بيتاً وارف الظل يرتاح عليه الضيفان ويأتون اليه يطلبون شيئاً مما كسب في حياته وهو في نظر الكريم المتواضع قليل !

سعد الله ونوس

مع برنار دورت Bernard Dort

في حديث عن المسرح عامة وبرشت خاصة

— درس بريشت يشكل الاساس الاجتماعي الصلب لنظرية جمالية ماركسية

— لكي تحددوا تجربتكم المسرحية لابد من أساس أيديولوجي واضح

مدخل

في العدد الماضي ، أعلنا بداية سلسلة من الاحاديث والدراسات التي تحاول ان تكشف الاتجاهات التي تتجاذب المسرح المعاصر من خلال بواعثها الفكرية ، ومراميها العميقة .. وقد كانت الحلقة الاولى من هذه السلسلة حديثاً مع المخرج الفرنسي جان ماري سيرو . أما اليوم فهي مع برناردورت « Bernard Dort » .. واحد من الاسماء التي ارتبطت باكتشاف برشت لدى الجمهور الفرنسي . ويعتبر كتابه « قراءة برشت » الذي ظهرت طبعته الاولى عام ١٩٦٠ من أهم الدراسات التي وضعت في الفرنسية عن برشت .. ثم تعمقت هذه الدراسة في المقالات الاخرى التي ضمها كتابه الثاني مسرح شعبي «Théâtre Public» وقريباً سيصدر الكاتب بحث شامل ومعمق عن مسرحية « غاليلي » لبرشت . ودورت يدرس في معهد الدراسات المسرحية بالسوربون ، ويعمل كناقد مسرحي في مجلة الآداب الفرنسية » التي يرأس تحريرها أراغون .. كما انه عضو في لجان مسرحية كثيرة ، منها « لجنة مسرح الامم » ، و « لجنة مهرجان نانسي » .

وفي بيته الذي يتألف من صالون معتم ، ويختنق بالكتب والمجلات والنشرات ، ومن غرفة نوم ضيقة ، التقيت به وبدأنا نتحدث .. كان الحديث يبدأ مركزاً حول بعض القضايا المحددة ، ثم لايلبث ان يتشعب ، ويمتد ليشمل قضايا اوسع يصعب ايفاؤها البحث في حديث واحد ..

● سؤال

– برنار دورت سأبدأ بسؤال عام ، وشديد الاتساع . ماهو المسرح بالنسبة لك ؟

● جواب

– من الصعب الاجابة على هذا السؤال ، للاجابة عدة مستويات مختلفة. فبالنسبة لتجربتي الخاصة الشخصية والنفسية ، أستطيع القول بأن المسرح كان دائماً يمثل بالنسبة لي شيئاً ما . ماهو هذا الشيء بالضبط ؟.. ربما ينبغي الاستعانة بمحلل نفسي لمعرفة ذلك . كان دائمـــاً يفتنني أن أرى أشخاصاً مثلي ومثلك يستطيعون أن يقفوا على المسرح ، وأن يتقنعوا ، ويمثلوا قضايا تمسّنا وتتعلق بنا . ومن وجهة النظر هذه .. ثمة في المسرح عنصران أساسيان .

فليس المسرح مايجري على الخشبة ، كما انه ليس حياتنا الواقعية أيضاً . ان مايجري على الخشبة يخصنا ، ويتعلق بنا ، لكنه في الحقيقة يروي مايجري في الواقع بطريقة مختلفة ، أي غير واقعية .. ولهذا فان المسرح مزيج من الغربة والتقريب .. فمن خلال وسائل غريبة وغير واقعية نصل الى التعبير عن أشياء تخصنا مباشرة .. انهم يلقون الكلمات وهم يمثلون ، أو يؤدون حركات جسدية .

ولكن على مستوى آخر – وهناك مستويات للنظر ، لأن هناك مسارح لا مسرحاً واحداً – ثمة بعض الاشكال التي تثير اهتمامي ، وأخرى لاتثير اهتمامي على الاطلاق . وبمعنى آخر سأقول عن نفسي إني متفرج سينما ايسر مني متفرجاً مسرحياً . استطيع رؤية أي فيلم ، ولا تراودني أبداً الرغبة في الخروج من فيلم مهما كان تافهاً . ربما يعود ذلك الى وجود علاقة حميمية بين متفرج السينما والشاشة ، في حين تصيبني الحمية في المسرح تسع مرات من أصل عشرة ، تسع مرات أشعر

بالسأم ، لكن المرة العاشرة هي التي تهم .. في هذه المرة أحس فجأة بأني أشارك في تجربة نادرة تحمل الكثير ، وتهزني بعمق . وما أقصده هنا ليس مجرد التسلية أو المتعة .

● سؤال

– يقول سارتر : كان المسرح يقوم بدور السينما قبل ظهورها . وأنه ما عاد يستطيع أن يؤدي بعد هذا الدور البديل .. فهل هذا ماتعنه عندما تقول بأنك كمتفرج سينمائي أيسر منك متفرجاً مسرحياً .. أي هل أصبح المتفرج يفتقد في المسرح عنصراً هاماً ماعاد يستطيع أن يتوفر له بعد ظهور السينما .. وبالتالي فان احتمالات الحية تصبح أوسع .

● جواب

– في هذا جانب صحيح . يمكننا أيضاً عرض الفكرة على نحو آخر . لقد أصاب المسرح من جراء ظهور السينما ما أصاب الرسم من جراء ظهور التصوير الفوتوغرافي . وهذا يعني في حدود معينة أن التصوير الفوتوغرافي لم يقتل الرسم أو الفن التشكيلي كما خشي في البداية ، وإنما أجبره على أن يتخصص كفن تشكيلي ، ويهمل ميادين انتزعها منه التصوير الفوتوغرافي مثل الصور التذكارية ورسوم الوجوه « Portrait » . ويمكننا قول نفس الشيء عن السينما . فقد حررت المسرح من أحد مشاغله ، أو مهامه ، أي أن يكون وسيلة سهلة للمتعة من خلال تقديمه للناس صورة مكبرة وملونة عن أوضاعهم . وأعتقد أن قسماً كبيراً من مسرح المتعة قد اختفى ، لأن السينما تؤدي هذه المهمة بأفضل منه . ونستطيع الذهاب الى أبعد، فنقول بأن السينما تقص أفضل من المسرح الحكايات ذات الطابع الروائي ، وبأن المسرح أصبح مضطراً لأن « يتمسرح » اكثر . وكلمة « المسرحة

« Théâtralisation » استعملت لأول مرة عام ١٩٠٠ . ومسرحة المسرح ظاهرة جوهرية .. والفترة التي ظهرت فيها فترة هامة للغاية .. تلك كانت فترة الطبيعية « Naturalisme » ، حيث بدأ المسرح يعرّف نفسه عبر ظهور المخرج المسرحي « الطبيعي » الذي سيصبح فيا بعد المخرج المسرحي بالمعنى الحديث للكلمة ..إني أولي هذه المرحلة أهميتها رغم أن مخرج تلك الفترة لم يكن قد تميز بعد عن السينما. لأنه كان يعمل ما ستفعله السينما فيا بعد وبأحسن منه ، أي اعادة تقديم الواقع بصورة فوتوغرافية ..

ومن جهة أخرى ، ينبغي أن نلاحظ حول نفس النقطة مسألة اخرى هي توسع جمهور المتفرجين .. وهو توسع ملحوظ منذ القرن السابع عشر . ولم يجب المسرح دائماً على هذا التوسع ، أو يستوعبه . ولذا فان السينما هي التي تكفلت بهذا الجمهور الذي لم يكن يذهب الى المسرح إلا لماماً ، ولكنه كان بحاجة ماسة لأن يرى نفسه أو أوضاعه منعكسة على خشبة مسرح أو شاشة سينما .

وفي الحقيقة .. السينما هي التي جعلت المسرح الشعبي في بداية هذا القرن يحل محـــل المسرح الميلودرامي في فرنسا . فما عادت الآن تكتب مسرحيات ميلودرامية للمسرح ، وانما تكتب سيناريوهات ميلودرامية للسينما .

● سؤال

في مقدمة كتابك « مسرح شعبي » تستعرض بعض مـــلامح تجربتك المسرحية من خلال عملك في مجلة « المسرح الشعبي » التي كانت تصدر عن جماعة المسرح القومي الشعبي حين كان يديره جان فيلار .. وفي هذه المقدمة أثرت عدداً من القضايا التي تحتاج الى توضيح طويل ، وبحث مستفيض .. إني آخذ واحدة من هذه القضايا على سبيل المثال . تقول في مقدمتك هذه : (ان المشكلة الأساسية

هي هل نندمج في اللعبة الدائرة على الخشبة أم أن نظل بعيدين عنها .؟) ثم لا تقول المقدمة اكثر من ذلك .. تطرح السؤال ، ثم تصمت .. وأنت تعرف اكثر مني ان الاجابات المختلفة على هذه المشكلة تكاد تكون هي بالذات تيارات المسرح قديمه وحديثه . فما هو موقفك كناقد مسرحي إزاء هذه المشكلة ؟

• **جواب**

هذا هو سؤال المسرح الجوهري .. ولكن لنعتمد على جواب جاهز .. ينبغي أن يكون المتفرج داخل اللعبة وفي نفس الوقت خارجها . بالتأكيد أنا أنا لا أفعل الآن اكثر من تبسيط قضية معقدة ، لكني سأحاول توضيح الأمر ببعض الأمثلة . « فالهابينينغ » مثلاً ، وهو نوع من ارتجال احداث على الخشبة يشترك فيها جمهور الصالة ، ليس في ابعد الحدود مسرحاً . قد يكون ظاهرة نفسية ، أو اجتماعية ، وقد يكون شكلاً جديداً في الفن أو في « التعبير » على الأقل .. لكني اعتقد أن من الصعب تسمية « الهابينينغ » مسرحاً . لأن المسرح ينتهي منذ اللحظة التي يجد المتفرج نفسه مدعواً لأن يكون ممثلاً . وبالمقابل ، اذا كان المتفرج بعيداً جداً عن الممثل لا يبقى هناك مسرح . فالممثل في هذه الحالة لا يثير اهتمام المتفرج لأنه بعيد عنه بكل معاني « البعد » . وعندما يجد المتفرج نفسه غائصاً في صالة عميقة ، ولا يرى الممثل إلا كخيال فانه لن يهتم بهذا الخيال . ومرة جرى ذلك معي أنا بالذات . فقد رأيت اوبرا « عايدة » لفردي في روما . كانت تقدم على مسرح روماني فسيح وواسع .. وكنت بعيداً .. بعيداً جداً حتى بدا لي ما يجري على المسرح وكأنه صراع حشرات صغيرة . وبالطبع لم يستطع صراع الحشرات الصغيرة أن يثير اهتمامي . و « البعد » لا أعني به فقط البعد المكاني ، بعد المقعد عن الخشبة .. بل قد يكون هناك

بعد أعمق وأوسع حين يؤدي الممثلون، ويقدمون عالماً لا يثير اهتمام المتفرج .. وهذا يفسر في رأيي لماذا لا يرتادمثلاً جمهور العمال مسارح « البولفار » ، ويقتصر روادها على الطبقة البورجوازية . إذ ماذا يمكن أن يجد العامل في هذه المسارح . سيرى مشكلة محبوكة ومحكمة البناء ، ولكن أبطالها شخصيات لاعلاقة لها بتجربته الحياتية الحقيقية . ربما تسليه الحبكة فهي مصنوعة بشكل محكم وجيد ، و كتاب مثل « فايدو » صناع ماهرون في وضع العقد وحبكها ، إلا أنه رغم ذلك لن يبالي بما يجري اكثر مما يبالي بالزواج عند النمل .

إذن .. بهذا المعنى ينبغي أن يكون المسرح بعيداً وقريبـــاً في نفس الوقت .. في الداخل والخارج معاً . هذا بشكل عام ؛ أما بالنسبة لموقف الناقد فهو موقف المتفرج ذي الامتيازات . وفي الحقيقة ينبغي أن يكون هذا دوره .. فعليه وحده بشكل ما أن يحكم على العرض ، ويعطي رأيه ورد فعله تجاهه . طبعاً ، الآن هو يريد اكثر من ذلك ، ودوره يتغير ليصبح اكثر من ذلك . أما في الماضي ، ولا سيما في القرن التاسع عشر ، فقد كان ذلك دوره .. انه مبعوث من الجمهور للحكم على العمل ، كما أن « ذواقة » النبيذ كان مبعوث الذين سيشربون هذا النبيذ مستقبلا . كان الناقد يقول : هذا نبيذ جيد ، وهذا نبيذ رديء . لكن من أجل هذا لابد من الاتفاق أولاً على معنى النبيذ . بالنسبة للنبيذ المسألة سهلة ، فهناك عدد من القواعد التي يمكن تطبيقها . أما في المسرح فالأمر يختلف . نعم .. نعم . ربما كان سهلا في الماضي حين كانت هناك قواعد ثابتة لمسرح ثابت وجمهور ثابت هو الجمهور البورجوازي .. ولا يزال يعيش بيننا بقايا من هؤلاء النقاد مثل « جان جاك غوتييه » ناقد الفيغارو . لكن هذا النوع من النقد ، وهذا النوع من النقاد يختفي شيئاً فشيئاً ! لصالح ماذا ؟ .. أحياناً لصالح لاشيء .. واحياناً

لصالح نقد يمكن تحديده بأنه نوع من «التوسط» بين المسرح والمتفرج بالمعنى الواسع لكلمة «توسط». واسطة بين النشاط المسرحي عامة، ولا أعني هنا هذا العرض المسرحي أو ذاك مأخوذاً على انفراد، بل بين النشاط المسرحي ككل من جهة وبين ذوق ووعي وفهم المتفرج من جهة اخرى.

في هذه الحالة لايشكل الناقد حكماً متذوقاً، ولكنه يقيم بين العمل المسرحي والمتفرج صلة واعية تجعل علاقة أحدهما بالآخر مفهومة ومتنامية. بمعنى آخر... إن مهمته تركيبية بين المسرح والجمهور؛ ولهذا لابد له من أن يشارك في النشاط المسرحي عامة دون يكون مرتبطاً بمسرح معين.

● سؤال

– اسمح لي أن أعود الى نفس السؤال. فمسألة القرب والبعد.. الاندماج والاحتفاظ بمسافة بين الصالة والخشبة هي كما قلت سؤال جوهري. الاجابة عليه هي في نفس الوقت موقف فكري لا يشمل المسرح فقط، وانما يشمل أيضاً الثقافة والمجتمع. ولقد بسطت القضية جداً إذ قلت بأنه على المتفرج أن يكون مندمجاً في «اللعبة»، وخارجها في نفس الوقت.. لكن من خلال الاتجاهات، والنظريات التي تعددت في هذا القرن، والتي تتناول هذه المشكلة بالذات، هل تعتقد أن هناك حلولاً نهائية لها. أو على الأقل كيف يمكن أن نحدد موقفاً من هذه الحلول المتوفرة حتى الآن؟

● جواب

في الواقع، كما لا توجد حلول نهائية في الحياة، لا توجد حلول نهائية في المسرح، وكما أننا لا نستطيع تصور نهاية للتاريخ، فاننا لا نستطيع أن نتصور نهاية للمسرح.

وأعتقد أن المسألة التي يبدو من العسير تحليلها هي المسألة الجمالية .. مسألة الشكل المسرحي . فقد استمر المسرح خلال عدة قرون على أشكال مغلقة على نفسها . ذلك يعني أن الأعمال المسرحية الكلاسيكية كانت تعكس مجتمعاً ساكناً ، أو يتجه الى المحافظة على سكونه . مجتمعاً لا يعرف التاريخ بالمعنى الذي نعطيه له الآن : التطور والحركة . ففي القرون الوسطى كان المسرح يعكس عالماً منظماً حول وجود الله ، ويمكننا القول بأنه كان يوجد تشابه كبير بين المسرح والكاتدرائية . فكلاهما بناءان يعكسان بصورة مرئية مفهوماً عن العالم أو عن تنظيم العالم . وكلاهما كانا بنائين مغلقين على نفسيهما . وفي القرن السابع عشر أصبح المسرح مبنياً حول مبعوث الله على الأرض . أي الملك .. الذي كان ذا حقوق مقدسة . وثمة أعمال مسرحية كثيرة ولا سيما عند « كورنييل » تظهر لنا كيف ينتظم العالم حول الملك ، أو كيف يصبح الملك ملكاً .. الخ ..

إذن .. كان البناء المسرحي يعكس لنا على خشبته ،التي هي تصغير للعالم ، صورة رمزية عن المجتمع آنذاك . ومع انفجار المفهوم الكلاسيكي عن العالم انفجر هذا البناء الجامد الساكن للمسرح . ذلك يشبه ما حدث قبل ذلك في ميدان العلوم حين انفجر عالم « كوبرنيك » الساكن باكتشافات غاليلو غاليلي . ومنذ ذلك الحين كان لابد لبنى الفن المسرحي من أن يصيبها التحول . ولئن تأخر هذا التحول بعض الشيء ، فلأن هناك فارقاً زمنياً بين حركة التاريخ ، وطرق التعبير عن هذه الحركة .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر بدأ هذا التغيير في البنيان المسرحي يأخذ مداه . منذ ذلك التاريخ تبدل حتى بناء التأليف المسرحي . وظهر الاتجاه الى التحرر على وحدة العمل الصارمة ، وحبكته المتقنة . وبعد ان كان العمل

المسرحي بناء فنياً مغلقاً أصبح يتجه أكثر نحو الانفتاح. فأصبحنا لا نعرض على المسرح الحقيقة « المطلقة » بنفسها كما يفترض ذلك في مجتمع ساكن ومغلق، وإنما الحكايات والأوضاع التي سيقوم المتفرج باستشفاف الحقيقة منها، ووعيها فيما بعد. أصبح هناك ما يشبه اللعبة بين الخشبة والصالة. وكل منظّري المسرح بما فيهم برشت وآرتو - وإن اختلفت طرقهم - لديهم جميعاً فكرة تحطيم وحدة البناء المسرحي.. والجوهري في أفكارهم جميعاً هو البحث عن علاقات جديدة بين الخشبة والصالة.. فعند « برشت » هو توعية الصالة أو ما سماه الشكل الملحمي في المسرح، وعند « آرتو » هو ايقاظ وازعاج المتفرج.

ومنذ بداية القرن العشرين هذه هي المشكلة الأساسية التي تواجه المسرح، والبحث مستمر.. إن الحديث عن حلول نهائية يتناقض مع مفهومنا الحركي للتاريخ عامة وللفكر خاصة.. ومن المهم هنا ملاحظة أن التبدل الذي أشرنا اليه في المسرح، نجد موازياً له في كل أشكال الفن. فالنصوص المسرحية، واللوحات، والأعمال الموسيقية.. كلها ما عاد ينظر اليها على أنها تعكس الحقيقة الثابتة والأبدية، وهي لا تطمح الى ذلك. تبدل الأمر، وصار أقصى ما يبتغيه العمل الفني هو أن يحدث تأثيرات محدودة في زمن محدود. تأثيرات يمكن أن تكون عقلية كما هو الحال عند برشت. أو جسدية كما هو الحال عند آرتو. لم يعد الخلود هاجس العمل الفني. كما لم يعد هدفه أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان، بل صار رهناً بزمان، وبمرحلة معينة من مراحل التطور. لنقل إنه يريد تأثيراً يومياً، وأحياناً مباشراً.

● **سؤال**

أخشى أني لم أحسن التعبير عما أريد في سؤالي. فنحن متفقان تماماً على أنه بعد

انهيار المجتمع الاقطاعي الملكي القديم بقيمه الثابتة والراسخة كالكاتدرائيات ، وبعد نمو الوعي بحركة التاريخ ، والقوانين التي تحكم هذه الحركة ، قد تغير مفهوم الأدب والفن ، وانعكس عليها الشعور بالنسبية ، وبالحاجة الى الارتباط أكثر فأكثر بهذه الحركة المتغيرة اليومية ، بمعنى أن الأعمال الأدبية والفنية ما عادت تطمح الى التعبير أو الى حيازة الحقيقة المطلقة بذاتها ، بل الى التعبير عن مجرى حي متحرك ومحاولة التأثير في هذا المجرى إننا الآن نطلق حكماً سريعاً وعاماً على النتاج الأدبي والفني في الفترة الأخيرة .. لكن هذا النتاج في نفس الوقت يحاول هذا ألا يكون مجرد نشاطات عفوية ، بلا ضابط وبلا أسس نظرية .. فهو يحاول دوماً أن يبرر نفسه ، وأن يرتكز على نظرية أو رؤية جمالية لها حدها من الاطلاق أو الثبات . ولكيلا نظل في التعميات والحديث النظري البحت .. سأعود الى نفس السؤال : اندماج المتفرج في المسرح أو عدم اندماجه .. فحول هذه النقطة تنبني بحوث هامة تشكل أساساً نظرياً مستقلاً وبالذات عند برشت . وأنا متفق معك أن بعض أعمال برشت المسرحية تكاد تكون مرهونة حرفياً بظرف تاريخي معين ، وربما بمكان معين . ولكن بالنسبة للأساس النظري الذي وضعه برشت الأمر يختلف . إننا هنا أمام حل نهائي للمشكلة . حل له أساسه السياسي والفكري والجمالي أيضاً . ولقد أردت أن أسأل الى أي حد تعتبر هذا الحل اجابة نهائية أو قابلة للاستمرار على مشكلة قديمة يطرحها المسرح منذ وجـد ، سواء كان ذلك بشكل صريح أو بشكل مستتر ؟

● **جواب**

كنت أعرف ماذا تعني بسؤالك ، وإنما أردت الإجابة بشكل عام ، على كل حال ، من المفيد الآن ان نحاول الحديث عن برشت بشكل خاص .

وألح على كلمة « نحاول » لأن الحديث عن بريشت في الواقع يحتاج الى تدقيق كثير، والى نظرة شاملة تأخذ بعين الاعتبار دائماً الطبيعة المركبة والمتعددة الجوانب لتجربة بريشت . ففي هذه التجربة ثمة أمور ثلاثة تتداخل ويتغلغل كل منها في الآخر ، حتى يكاد يصعب التمييز بينها ، أو تبسيطها قصد الدراسة . هناك أولاً ممارسة بريشت المسرحية أي اخراجه لمسرحياته ، وتقديمها ، واخضاعها دوماً للتعديل والتطوير .. ويواكب هذه الممارسة تفكير نظري شامل . . تفكير جمالي - طبعاً وبمعناه السياسي - حول العمل المسرحي .. وهناك فوق ذلك النصوص المسرحية .

وبالنسبة للنصوص اعتقد ان اكثرها لم يصب بالشيخوخة بعد .. لكن هناك أعمال كتبت لتجيب على ظروف اجتماعية محددة يمكن القول بأنها تغيرت او تبدلت معطياتها ؟ على ان عظمة بريشت تكمن في ان اعماله عكست معظم الصراعات التي دارت في النصف الأول من هذا القرن . كل الأحداث الهامة انعكست في مسرحياته . التطور الاقتصادي للمجتمع الامريكي والقضايا التي انفجرت مع هذا التطور . الثورة الروسية العظيمة . ظهور النازية وصعودها . الحرب العالمية الثانية ، وكذلك الحرب القومية في بداية القرن وبواعثها .. كل هذا نجده في اعمال بريشت المسرحية ، كما نجد ولو بشكل اقل اتساعاً وعمقاً مشكلة نهاية الاستعمار ، والتحرر الوطني ، ومشاكل العالم الثالث ، واضطرار المجتمعات الرأسمالية الى تطوير بناها الداخلية تحت ضغط الثورة الاشتراكية الروسية .

فإذا ما تركنا النصوص المسرحية نجد بالمقابل أن لدى بريشت فكراً نظرياً شديد الغنى . وهذا الفكر لا يحتفظ بقيمته حتى يومنا هذا فحسب ، وإنما

لم تعرف بعد كل أبعاده ، ولم يكتشف حتى الآن مدى اتساعه . لم نستطع إلى الآن تقدير نظرية برشت في المسرح والفن بشكل كاف ، لأن هذه النظرية هي في رأيي الفكر النظري الماركسي الوحيد في هذا المجال . كل الاجتهادات الماركسية الأخرى في ميدان الفن أثبتت قصورها . لقد تجاوز برشت بخطوات واسعة فئات « الواقعية الاشتراكية » ، وأثبت أن لديه فكراً جمالياً ماركسياً شديد التماسك . استفاد من ماركس وانجلز ولينين نفسه . وقد نمّى بعض المعطيات ، وتعمق فيها ، وطورها . وبمقدار ما تظل الماركسية نظرية أساسية في عصرنا ، فإن الفكر الجمالي الماركسي عند برشت هو أيضاً أساسي في عصرنا .

ويتمتع فكره في هذا المجال بخاصية أساسية هي في نفس الوقت نقطة ضعفه .. وأعني أن هذا الفكر لا يصدر عن فيلسوف بل عن رجل مسرح .. بتعبير آخر . إنه مجموعة تعليقات على نشاطه المسرحي نفسه . وهذه ميزة أساسية ، إذ يعني ذلك أن الفكر يلتصق بالممارسة ، وأن هذا الفكر يتطور مع تطور التجربة البريشتية والمراحل التاريخية التي يمر بها .

أما نقطة الضعف في هذا الوضع ، هو أنه يجعل فكر برشت في أحيان كثيرة غير مفهوم بشكل دقيق . وأعتقد أننا حتى اليوم لم نتفهم بدقة وعمق فكر برشت النظري حول المسرح . ولا نزال بحاجة إلى القيام بنظرة شاملة ، وإلى التعمق فيما يريد برشت قوله من خلال كلمات تتغير وتتطور معانيها حسب المؤثرات التي تتعرض لها تجربته ، والاكتشافات التي يتوصل اليها عبر الممارسة . وعندما نستوفي هذا الجهد ستكون لدينا في اعتقادي الأسس الاجتماعية الصلبة لنظرية جمالية ماركسية .

● سؤال

– من البديهي طبعاً أن أي محاولة لتقديم أعمال برشت دون أن تأخذ بعين الاعتبار نظريته في المسرح خاصة والفن عامة هي بمثابة خيانة أو تفريغ للمسرح البريشتي. وفي برلين خلال « حوار برشت » رنت كلمتك عالياً حين قلت: « إنهم يزيفون برشت عندنا » .. وبالفعل لاحظت خلال إقامتي هنا في باريس، وما رأيته من أعمال برشت، أن المسرح البريشتي يزيف، وأن البورجوازية استطاعت بذكاء أن تحتضن هـــذا المسرح ثم تمتص منه مضمونه الحقيقي، وأهدافه الأساسية .. لقد رأيت جمهور المسرح القومي الشعبي يتعاطف مع « بونتيلا » الرأسمالي لا مع « ماتي » الخادم، ورأيت عرضاً سيئاً للأم يمكن أن يتأكد المرء من سوئه بعد أن يرى « الأم » كما تقدم في البرلينر أنسامبل ... إذن ... بذكاء حولت البورجوازية هنا تجربة برشت إلى مجرد نصوص مسرحية متجاهلة أسسها النظرية، ومتجاهلة وسائلها الخاصة بها في العرض والتمثيل، وأعني هنا وسائل « التغريب »، « والمسافة »، وحفز المتفرج على التفكير لا على الاندماج. فهل تعتقد أن تقديم برشت دون خيانته يقتضي أن يتم تغيير في البنية الاجتماعية والسياسية، وأن مجتمعاً تسوده ثقافة بورجوازية كالمجتمع الفرنسي لا يمكن إلا أن يزوّر درس برشت؟ ..

● جواب

– إن حديثك عن ذكاء البورجوازية الفرنسية واستيعابها لبرشت بغية امتصاص مضمونه الجوهري ينطبق تقريباً على الثقافة كلها بوجه عام .. ونحن نعلم أن المسرح أصبح سلعة ثقافية. وإذن فإن الطبقة المسيطرة هي التي تملكه، وتضع بصماتها عليه. والأمور تجري دوماً على هذا النحو .. فأكثر الكتاب تمرداً

ورفضاً يتحولون إلى مواد للاستهلاك الثقافي ، وبالتالي تفقد أعمالهم تدريجياً شحناتها وعناصر التمرد فيها . لا أريد القول بأنه أمر سيىء وبشكل مطلق أن يتحول الكتاب إلى مواد الاستهلاك الثقافي . فليس أمراً سيئاً أن يدرس رامبو مثلاً في المدارس ، إذ قد يجد الشباب دائماً خلف كل محاولات التضليل والتعمية معنى الثورة أو التمرد في نتاج شاعر كرامبو .. وليس أدل على ذلك من أن برشت نفسه استطاع أن يجد هذا المعنى ، وأن يفيد منه في مسرحياته الأولى فيضمنها بعض أشعاره . إذن نستطيع القول أن هناك من يستفيد رغم كل شيء من هذه السلعة الثقافية . ولكن قد يبدو الأمر أدق وأشد اختلافاً في المسرح . وبالنسبة لحيانة برشت في المسرح الفرنسي يمكنني التأكيد معك بأن هذا أمر لا يمكن تفاديه .. ويفيدنا برشت نفسه في تفسير هذه الحالة وتعليلها ، فهو يقول إن مسرحه يتخذ معناه عندما توجد أكثرية أو أقلية هامة لها مصلحة في تبدل الأشياء ، وتغيير الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة. وعلى ضوء هذه الفكرة يمكن أن نرى الوضع جيداً في فرنسا أو في البلدان الشبيهة بفرنسا . فهنا نعيش إلى حد ما نوعاً من الاستقرار السياسي والاجتماعي [1] . وهذا الاستقرار رغم ظاهره الحسن ، أمر سيىء وضار في جوهره .. إلا أن الوضع قائم .. ولذا فإننا حين نقدم برشت ؛ فإننا سنقدمه كمسرح كلاسيكي ، وسنجمده بأكاديمية فارغة . لقد أصبحنا هنا بعد مقاومة عنيفة نقبل فكرة « التغريب » ، ونقبل أن تكون هناك مسافة بين الممثل ودوره ، وبين الممثل والجمهور .. لكننا للأسف قبلناها بعد تفريغها من مضمونها العميق . فأصبحت في مسارحنا مجرد قضايا

---

(١) حين أجريت هذا الحديث لم تكن أحداث أيار ١٩٦٨ قد انفجرت ، وزلزلت الاستقرار السياسي والاجتماعي الظاهري في فرنسا .

شكلية فحسب . وعندما يقول برشت بأن « التغريب » من شأنه أن يسمح لنا بإلقاء نظرة جديدة على حياتنا ، كما يجعلنا نعيها .. لماذا يريد ذلك ؟ .. لأنه يعلم أننا إذ نعي الطابع المزيف لحياتنا اليومية ستولد لدينا الرغبة في تغييرها . اما إذا اقتصر الأمر على شعور بعدم التلاؤم مع الواقع ، واكتفينا بهذا الشعور دون أن نفعل شيئاً ، فذلك يفرغ وينضب « التغريب » من مضمونه وأهدافه الحقيقية . وقد تتوضح المسألة أكثر لو ضربنا مثلاً على ذلك .. فعند كاتب كيونسكو هناك كثير من آثار « التغريب » في مسرحياته . لكنها الآثار التي لا يريدها أو يرفضها برشت بشكل مطلق . لأن حصيلة هذه الآثار التغريبية عند يونيسكو هو أن تقود المتفرج إلى عالم بائس ، حيث الانسان نفسه يداس ويعذب .. وكثيراً ما ألح برشت على هذه النقطة في أواخر أيامه . وانتقد هو بنفسه « الشكل الملحمي » ، لأنهم بدؤوا يستعملونه بأسلوب بعيده الى مستوى شكلي بحت . وأكد أن الشكل الملحمي ليس من نوع من المذاهب الجمالية الشكلية ، بل هو من نوع المذاهب الاجتماعية . ولم يكن برشت يرمي الى أن يحدث المسرح فعلاً مباشراً . بل أن يدفع الى التفكير .. في هذا الاتجاه كتب أعماله .. وكان ذلك هو الشيء ، أو الهاجس الاساسي ،بالنسبة له .. والوسائل التي تدفع الى التفكير مهمة .. وينبغي أن تكون مرتبطة بالتفكير نفسه . هذا يعني أن يوضع المجتمع الطبقي موضع سؤال .. وتلك هي القضية الجوهرية .

ونعود الى الوضع في فرنسا .. فمن منظور الاستقرار أو سكون الحياة السياسية ، ليس لتقديم برشت كبير معنى . وربما كان المعنى الوحيد الذي يمكن أن ينطوي عليه تقديم برشت هو وضع حالة السكون السياسي موضع سؤال وإدانة .. لكن للأسف ماتراه من عروض في فرنسا لايمضي في مثل هذا الاتجاه،

ولا يحقق حتى هذه الغاية .. ولذا يظل تقديم بريشت مجرد إحياء لذكرى مسرحي عظيم، كما هو الحال في إحياء ذكرى الكلاسيكيين العالميين .. وهذا أمر كان بريشت نفسه يرفضه بـلا تردد .. ألم يكن هو أجرأ كاتب مسرحي في تمزيق قدسية الكلاسيك . وهو الذي كان يقول دائماً : ينبغي ألا نخاف بعد من الكلاسيك .

● سؤال :

بعد هذا الحديث العام عن وضع بريشت في الدول الرأسمالية ،دعني أنتقل الى بعض الهموم الخاصة بنا ، أي بالتجربة المسرحية في بلادنا . فأنا لا أكتمك على الإطلاق أن تقديم بريشت على مسارحنا ، وأمام جمهورنا يطرح صعوبات جمة . منذ سنوات قدمت في دمشق مسرحية الاستثناء والقاعدة ، وكان تجاوب الجمهور معها فاتراً رغم أن الموضوع يمسه مباشرة . ومثل هذه الظاهرة تدفع الى التساؤل طبعاً .. وقلت منذ قليل ان الوسائل التي تدفع الى التفكير عند بريشت مهمة ، ولا بد من أن تكون مرتبطة بالتفكير نفسه . غير أن هذه الوسائل في التحليل الأخير تنبع من وضع خاص ، أي أنها وليدة ثقافة معينة ، ومصنوعة لكي ترد على مسرح قائم وله تقاليده وتراثه هو المسرح البورجوازي الأوروبي .. وإذن فمن الطبيعي فيما أعتقد أن يحس جمهوراً لم يتشكل من الناحية المسرحية وليست له ثقافة تقليدية راسخة في هذا المضمار أن يحس غرابة « الوسائل البريشتية » ، وألا يتجاوب معها . إني أتخيل صعوبة اهتمام المتفرج العربي مثلاً بالألحان والأغاني التي وضعت لأعمال بريشت . وأتخيل أيضاً صعوبة أن يتجاوب مع الجو العام إذا أخذ بحرفيته . باختصار ان الوسائل التي تستطيع أن تغرّب المتفرج العربي هي دون شك مختلفة عن تلك التي تغرّب المتفرج الأوروبي ، ولهـذا فإني

أتساءل الآن جاداً فيما إذا لم يكن ضرورياً للاستفادة من درس برشت، والاخلاص لمراميه، أن نقوم باعداد محلي لأعماله منطلقين من أفكاره الأساسيـة في العمل المسرحي .. وأن نستفيد في ذلك من كل الأساليب والوسائل النابعة من البيئة، والمؤدية بالتالي الى تحقيق الغاية المطلوبة .. أفكر مثلاً بالأغنية الشعبية المحلية ولحنها بدلاً من ألحان «كورت فيل» أو أيسلر .. أفكر في إعادة كتابة المسرحيات مستفيدين من أوضاع محلية .. بكلمة واحدة .. أفكر أن إعداد برشت مسألة ضرورية لكي نقدم برشت في بلادنا وفي بلاد العالم الثالث كلها تقريباً وبين أيدينا الآن تجربة رأيناها سوية . وهي التجربة التي قام بها شريف الخزندار أثناء «حوار برشت»، عندما قدم الاستثناء والقاعدة مستفيداً من شكل «المضافة والخيمة، والراوي» .. وبغض النظر عن تحفظاتي حول العمل، ونواحي القصور فيه، فاني أحب معرفة رأيك حول هذه النقطة ؟

● جواب:

لا أستطيع أن أعطي إجابة دقيقة على هذا السؤال، لأنني لا أعرف جيداً الأوضاع الثقافية في البلاد العربية .. والعرض الوحيد الذي رأيناه للاستثناء والقاعدة كما يؤديه طلاب هواة باخراج شريف الخزندار هو عرض بائس، يغلب عليه طابع الفولكلور أكثر مما يغلب عليه طابع البحث الجاد لاعداد برشت في بيئة غريبة، أعني غير أوربية .. ولكن إذا ماتجاوزنا هذا العرض الوحيد الذي رأيته، وجهلي بما هو متوفر من تقاليد في التعبير المسرحي العربي، فاني لا أجد من حيث المبدأ أية صعوبات أو اعتراضات نظرية على إعداد برشت، والاستفادة من كل الوسائل المحلية لاستيعاب درسه . ولكن الصعوبات والاعتراضات تطبيقية بالدرجة الأولى . فمن الناحية النظرية ينبغي ألا ننسى أن معظم مسرحيات برشت

ترتكز على الاعداد . وطوال حياته ، أعدّ برشت واقتبس أعمال الذين سبقوه . كما ينبغي لفت الانتباه إلى أن مسرحياته يقدمها « البرلينر أنسامبل » دائماً مع إعداد وتعديل . وما تراه على المسرح ليس هو في معظم الأحيان ماتقرأه في النص المطبوع . فبرشت لم يكن يحبّذ أبداً أن يترك العمل يتجمد أو يتكلس . لقد كان لديه إحساس عميق بالتغير ، وبتبدل الظروف من حوله .. وكان هـذا الاحساس الفذ ينعكس بجرأة على عمله الفني المتنامي المتطور .. وهنا يمكن أن نضرب مثلاً على ضرورة الإعداد أحياناً . فمن غير المعقول الآن تقديم مسرحية « أنتيجونا » لبرشت كما كتبها تماماً .. فنحن نعرف أنه أعدّها في ظروف محددة جداً بين عامي ١٩٤٨ – ١٩٤٩ ، ولهذا لابد من إعداد جديد لإعداد برشت لمسرحية « أنتيجونا » . وهذا ماتحيل إلي أنك تريد قوله من خلال إلحاحك على إعداد أعمال برشت من جديد لتلائم البيئة الخاصة بكم . وكما قلت آنفاً .. ما من اعتراض من الناحية النظرية ، ولكن من الناحية العملية يمكن لمس الصعوبة بما قاله برشت نفسه حين تساءل مرة : (أينبغي إعداد شكسبير وتعديل نصوصه؟) وقد أجاب على السؤال قائلاً : (نستطيع إعداد شكسبير وتعديل نصوصه عندما نكون أكفاء للقيام بهذه المهمة) .. وفي حالتكم يمكن تكرار نفس الاجابة .. فهل نحن أكفاء لاعداد برشت الاعداد الذي يلائم !

وهنا تجدر الاشارة الى أننا لانقصد ـ لا أنا ولاأنت ـ باعداد برشت هو ان نعود به الى اشكال من المسرح قديمة . أي أن يصبح دراما رومانتيكية ، أو دراما تاريخية . ولنأخذ مثلاً مسرحية هامة مثل مسرحية « غاليلو غاليلي » ، فقد قال برشت نفسه ان بالامكان تقديم هذه المسرحية بطريقتين . نستطيع تقديم غاليلو بأسلوب ملحمي عصري ، كما يمكن أن نقدمه كدراما تاريخيه تدور

حول شخصية هامة .. وبالمناسبة ذاتها قال له ايضاً : (يمكن ان نجعل السيارة تسير بطريقتين مختلفتين . إما ان نجعلها تسير بمحركها فتمضي بسرعة ، وإما أن نربط اليها حصانين فتصبح حينئذ كعربة جر ثقيلة تسير بسرعة أقل جداً من سير المحرك ..) ومن الضروري هنا معرفة ما إذا كنا سنحسّن المحرك البريشتي أو سنعطل هذا المحرك لنستبدل به حصانين . تلك قضية هامة . ولذلك فان دراسة تأملية وواعية لعمل برشت (نصوصه وتطبيقاته المسرحية) مسألة على غاية من الأهمية والخصب . وبعد كل هذا ، آخذين بعين الاعتبار ان برشت كتب مسرحياته وقدمها بممثلين اوروبيين ، أو بشكل اكثر تحديداً ، بممثلين ألمانيين لهم تكوين ، وتقاليد ، وتكنيك قاومه برشت خلال تجربته ، فان تقديم برشت بممثلين عرب يطرح عدداً من المشاكل المختلفة ؛ لأن هناك اختلافاً خاصاً في تكوينهم ، إلا اذا كان هؤلاء الممثلين اعداد اوربي . ولربما كان هذا الاختلاف مخصباً او مفيداً .. ربما كان يشكل منطلقاً لتجربة بحث فنية ومثمرة على الاقل من ناحية التفكير النظري .. وبرشت كان يتساءل دائماً عن الرابطة التي تصل المسرحية باستخدام هذا التكنيك او ذاك .. وبوسعكم في هذا المجال القيام ببحث غني ومفيد .

ومن جهة أخرى ، يمكن أيضاً كما قلت اقتباس النصوص نفسها بشرط أن تتوفر الامكانية ، وأن يظل الأساس النظري قائماً . وقد وضعت هذين التحفظين ، وفي ذهني تجربة إعداد « الأم شجاعة وأولادها » في موسكو .. وقد كان هناك دائماً تحفظ – قلّ ذلك الآن – ازاء مسرح برشت ، لأنه لايندرج بسهولة في سياق اتجـاه الواقعية الاشتراكية بالمعنى الصارم للاتجاه . على الرغم من مسرح برشت عميق الواقعية واشتراكي بكل ابعاده . المهم .. عندما قدمت « الأم

شجاعة وأولادها » في موسكو كانت لهم فكرة اعداد هذه المسرحية وتعديلها. فجعلوا الأم في النهاية تموت وهي تلقي خطبة ضد الحرب .. وهذا في رأيي مثل على الاعداد السيء لمسرحيات بريشت ، وليس هذا هو الشكل المطلوب .

● سؤال :

- سؤال آخر عن هموم تجربتنا المسرحية .. لقد كنا منذ البداية وخاصة عندما بدأت تظهر المسارح القومية في الدول العربية ممزقين بين اتجاهين .. الاتجاه الأول وهو السائد يتلخص في أن نقدم على هـــذه المسارح أعمالاً ، أو منتخبات من كل الاتجاهات المسرحية ، ومن مختلف العصور . أي أن تكون هذه المسارح معرضاً محايداً بالمعنى الليبرالي للكلمة ينشر ما سمي بالثقافة المسرحية العالمية انتظاراً لليوم الذي يولد فيه الكاتب المسرحي .. أما الاتجاه الثاني وهو الذي أتبناه ، وأحاول في كل ما أكتب الدعوة اليه ، يتلخص في أن المسرح يختلف الى حد ما عن بقية وسائل التعبير . المسرح علاقة حاضرة ومباشرة بين ممثل وجمهور .. ولهذا فان ولادة مسرحنا لاتحققها هذه الطريقة المدرسية المتمثلة في تقديم كل الاتجاهات ثم بعد ثذ انتظار البذور حتى تنضج ، وانما لابد لذلك من القيام بتجربة بحث ودراسة عميقتين ومستمرتين تقريباً .. بحث في الواقع ودراسة معطياته ، بحث في الجمهور ودراسة عقليته ووسائله الخاصة في التعبير عن نفسه ، ثم بعد ئذ تجريب تعبيرات مسرحية ملتحمة مع واقع الناس ، ونابعة من ظروفهم وأنماط تفكيرهم وتقاليدهم .. فما هو الأفضل في حالتنا .. أي ماذا تنصح بلاداً بلا تقاليد مسرحية بالمعنى الأوروبي للكلمة كي تنشىء او تولد مسرحها ؟..

● جواب :

- وأعتقد أن المشكلة هي في معرفة او في تحديد ما اذا كان المسرح

سلعة ثقافية أو نشاطاً خلاقاً فنياً يعكس أنماط الحياة المعاصرة . أظن أنــه الأمران معاً . لكن ينبغي قلب الصيغ . فمن أجل خلق مسرح او ايجادمسرح قومي لايكون ذلك بتجميع أكبر عدد من المنتخبات المسرحية وتقديمها . اننا نصنع المسرح انطلاقاً من الواقع .. انطلاقاً بما هو جوهري في حياتنـا . بتعبير أدق .. من تفاعل الخشبة والصالة ، واحتكاكهما المستمر .. وهذا التفاعل لايتم الا اذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن . ثم بعد ئذ يمكن أن نقيم ، ونعطي للتراث المسرحي العالمي اعتباره او حجمه الملائم ، ونجعله يندمج في حوار وتفاعل الخشبة مع الصالة . على أن التراث بمجرداً وكما هو ليس قادراً على أن يقيم هذا الحوار ، لاسيما حين لايتصل او لايتعلق مباشرة بتراث شعب او امة .

وكما قلت .. انا لا أعرف الكثير عن المسرح العربي ، ولكن اذا كان ثمة تقاليد مسرحية يمكن العمل والمحصوبة في هذا المجال .. اني اوافقك على أن الطريق ليست الا بحثاً في الواقع ودراسة لمعطياته .. ويمثل هذا البحث وهذه الدراسة يمكن الافادة من التقاليد وصيغ التعبير الشعبية واعادة سبكها لاعدادها بما يتلاءم مع الواقع الراهن . وقولك بأن المسرح يختلف بشكل جذري عن وسائل التعبير الأخرى مثل القصة وسواها صحيح تماماً ، لأن المسرح حاضر . انه حدث يتم في الحاضر وليس حدثاً تم في الماضي ويعاد الان احضاره عبر الخيال . المسرح حضور آني . وفي هذا الحضور يمكن كشف الماضي والمستقبل معاً .

وبهذا المعنى يمكن ان يفيدكم برشت كثيراً . لأنـه من بين المسرحيين المعاصرين هو الوحيد الذي يقدم تجربة واسعة الأفق . ومن جهة أخرى هوالأهم بالنسبة لكم من الناحية السياسية . وهنا لابد من الالحاح على نقطة هامة ففي كل

اختيار مسرحي أو ثقافي بشكل عام من الضروري أن يتوفر له وقبله وضوح في الهدف السياسي . ماذا نريد ؟ . . فان كنا نبحث عن مجتمع طبقي ساكن ، فما من ضرورة لتقديم بريشت . أما اذا كنا نبحث حتى تبديل اوضاع المجتمع ، واظهار كيف يمكن تبديل المجتمع ، فهذا هو الموضوع الاساسي لدى بريشت . وبالتالي ينبغي ان تمضوا نحو بريشت .

● سؤال :

ـ إذن نعود فنرد المسرح الى جوهره الايديولوجي ، والى أن الايديولوجية هي بالذات التي يمكن أن تحدد الطريق وترسم علاماته . .

● جواب :

ـ بالضبط . . كل شيء يتعلق بالايديولوجية . . وللأسف ، إننا هنا في فرنسا ننسى دائماً ـ او نتناسى ـ أن بريشت كاتب ماركسي .

قصائد حب على بوابات العالم السبع

عبد الوهاب البياتي
القاهرة

لا أهاب شيئاً
لا أطمع في شيء
لأني انسان حر

« كازانتزاكي »

(١)

أشرد من دائرة الضوء الى الواحات
أهبط من منازل الكواكب الأخرى الى « اللوفر » مأخوذاً
بسحر العالم المخبوء في اللوحات
بالطائر الأعمى الذي يطارح الغرام
أنثاه في الظلام
بالكلمات وبنار الغسق المطفأة الزرقاء

يوجه « بيكاسو » وراء واجهات الزمن الضائع والغابات
بلمسة الفرشاة
على اديم جسد المرأة والوردة والسماء
بصيحة المهرج السوداء
وهو يرى قناعه يغرق في « اللوار »
أعود للبيت - وفي رأسي ضجيج مدن الأمطار
وعنكبوت النار
أغلق باب غرفتي منتحراً بالغاز

(٢)

عرفت ، ياحبيبتي ، كل سجون العالم القديم
لكنني أكتشف الآن سجون العالم الجديد
والقهر والاذلال في الأزمنة الحديثة
والموت في أقبية المدينة
وغرف الفنادق اللعينة
عرفت : كيف استبدل الطغاة
جلودهم في زمن الهزيمة
ولبسوا أقنعة جديدة
ورددوا الأغنية القديمة :
رأيت ، ياحبيبتي ، كل طغاة العالم القديم
كيف ينامون ويأكلون

كيف يحبون ويضحكون
كيف يموتون وينتهون
لكنني أكتشف الآن طغاة العالم الجديد
في زمن الطوفان
وثورة الانسان
تبدلت أقنعة الممثلين ، وقع العالم في براثن
الملقن القابع في الظل
وتحت رحمة المهرجين : بائعي الأنقاض
فقتلونا قبل أن نحب ، ياحبيبتي ،
وصبغوا المسرح بالدماء

(٣)

هاجمني اللصوص في باريس
وانتزعوا دفاتري وخضبوا بالدم
مكعبات النور والأسفلت
وتركوني ميت
لكنني نهضت ، ياحبيبتي ، قبل طلوع الفجر
أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف
للوطن المفتوح مثل القبر

(٤)

« اركاديا » من بعد « نيسابور »

علقها الساحر في خريطة العالم في دبوس
أحاطها بسور
تفتح الجرح وسال الدم فوق كتب السحر وفوق جسد العاشق
والمعشوق
ضاجعها وانتزع الدبوس
واطفأ الفانوس
فمن يدق الباب ؟ فالمجوس
عادوا الى بلادهم تحت ظلال سعف النخيل يبكون وتبكي الريح
« اركاديا » من بعد « نيسابور »
ما أوحش الليل وما أشد بخل النور
في هذه الشوارع الصماء والبيوت
فالحب والحياة والموت على أبوابها ممنوع

(٥)

قدمت أوراق انتسابي لرسول الرب
وقوميسار الشعب
من أجل أن تشرق شمس الله
على الغد المسكون بالخوف وبالأشباح
لكنه سلمني لغرف التعذيب والسجون والبوليس
والنفي والتشريد
فالعملة الرديئة
قد طردت في مدن الأزمنة الحديثة

العملة الجيدة الجديدة
وعور « روما » طردوا أشرافها وطردوا الثوار والعشاق
ونصبوا الأحذية المثقوبة
والرمم الصلعاء والأبواق

(٦)

من أين يأتي الحب ؟ ياحبيبتي ، ونحن محكومون بالاعدام
ونحن في السيرك وفي حديقة الحيوان
واللغة المومس والتاريخ والأوهام
والعقم والبياب
محاصرون منذ ألف عام
نحاول الخروج من دوائر الأصفار

(٧)

أحمل كل ليلة من جبل « القفقاس » هذي النار
أصرخ بالبوقات
ومدعي الثورات
في الوطن الغارق في البؤس من المحيط للخليج
والنوم والصلاة :
أسعد حالاً هذه الدواب
وهذه الطبيعة الصامتة الخرساء
من فقراء المدن المرضى ومن حثالة الأموات في الأرياف
لكنني أصلب عند مطلع الفجر على الأسوار

من الغفاري إلى غفارا

خالد محي الدين البرادعي

الكويت

ـ مُغمضاً عينيّ في حلمٍ أراني ؟
أم طليقاً بعد ما انحلّ الإسار ؟
وطوى مدّ لضوعٍ ، ثوبَ حزنٍ
فتلاشى بيننا صلبُ جدار
وإذا بالدم ِ مذياعٌ ولُقيا ومَسار
أم أراني
أتخطّى غابرَ الأعصرِ كي أُبصرَ نفسي
فيك صوتاً يتفجّر
ونداءً يتطوّر
ماحياً في بسمةِ الصحراء رمسي

غُصْناً في عاصفَهْ
أينا تهدأ أمسي
واحةٌ ، ينداحُ عنها الحرُّ .. والقرُّ ...
ودنيا ، من جنانٍ وارفَهْ
هاتفاً : أن كلينا في صقيعِ الليل جذْوَةْ
في ستين المحلِ بذْرَةْ
نقلتْها ألفُ ريحٍ ..
زَرَعتها ألفَ مرة
ثم أمسيتَ معي
مؤنسَ الوحدةِ في دربِ الملايين الحيارى
وابتليتَ الجلدَ والتشريدَ مثلي
وأكلتَ العشبَ الماحلَ كي تستألفَ التيارَ
كي تذكي أوارَ الحب في الانسانِ ...
كي تزرعَ في أنفاسهِ معنى الكرامَهْ
وأنا يا صاحبي ..
جعتُ ، سألت الرملَ عن فضْلةِ قوتٍ لصغيري
ورأيتُ الجوعَ يغتالُ صغيري
وأنا يا صاحبي جعتُ لأني
نأسفُ عن سدةِ الطغيان زيفَ الاستقامَهْ
ولقد أطعمتُ ضيفي ـ رغم جوعي ـ ما أقامَهْ
مِنَ « الدّوْرَقِ » بعضَ الخبزِ والملحِ

ولا زال رهيناً يجهل الطاغي مُقامَه
وأنا مثلك قد متُّ وحيداً
ووحيداً سوف ألقى الله في يوم القيامَة .

. . .

لم أدعْ غيرَ بعيري ، في هدوء الفلوات
يسأل الصحراء عني ، حاملاً صدقَ لساني
حاملاً لَفحَ سناني
وتمر السنوات
حِقَباً ، تبلعُ مُسوَدَّ الحقب
واذا أنت الجواب
واذا أنتَ بصحراء الملايين ينابيعُ عِذاب
ودَمي ، أم دمكَ الراشحُ لا أدري
رؤى الانسانِ في طهرِ كتاب
ويَدٌ تحكمُ بالنفي علينا
سدتِ الآفاقَ بالليلِ . . .
بنار الموتِ . . .
بالجوعِ . . .
بوهج العريِ . .
دقّتْ عُنُقَ الدنيا على مذبح ذات
تتعرّى . . لتحيلَ الصبحَ مزمارَ صلاة
ثم شاخت فجأة واحترقت

كبصيصٍ نفخته الريحُ كَيْ يذكو .. فمات:
وسمعتُ الفاقدي انسانَهم قهراً
ينادونَ بصحرائي العريضةْ
: ان ضوءَ الصبح آت
وستمسي قِيَمُ الطغيانِ بعضاً
من كَسادِ الذكرياتْ
يا صديقي :
جمدَتْ في عصرِك النارُ ؟
أم الماءُ احترقْ ؟
فاستعارتْ راحةُ الجلاد إنجيلا
ونصلُ السيفِ غمداً من ورقْ ؟
واستحالَ الكهلُ طفلا
كلما لاحت له رؤيا انطلق ؟

. . .

نمْ قريرَ العين فالانسانُ عادْ
من زوايا غربته
وقلاعُ البغي أشلاءٌ ورملٌ ورمادْ
بعدَ ان عرّيْتَه من قشرته .
واندفاعُ الوحشِ في عصرِكَ
أقصوصةُ « عادْ »
وستمسي لوحةً في قلعته

ورمُ الجثّةِ - بعد الموت - هذا الاتّقادْ
ليس يُحييه ، هوى التاجرِ ..
والشاعرِ ..
واللصِ ودمعٌ يغسل الأعينَ في اغماضته
أوَ يحيا ؟ كيف يحيا
ميْتٌ يحملُ في عَرشِ عنادْ ؟

محفوظ مسيس

قصيدة من التشيلي

إلى الفدائيين العرب

نقلها عن الاسبانية
د. جبر الأطرش

هذه واحدة من قصائد الدم .. قصائد العروبة التي اغتربت عن أرضها ، عن جذورها ، ذات يوم .. وعاشت على أرض القارة الجديدة ، وراء الآفاق..وراء البحار .. وأصبحت غريبة الوجه واليد واللسان ، كما يقول شاعرنا العظيم : المتنبي . ولكنها ظلت تحمل في أعماقها تراب الوطن ، ورائحة الأرض .. ظلت تحمل جذورها العربية تمتد في أعماق الزمن من جيل الى جيل .. لا تمحوها غربة ، ولا ينسيها أهلها بعاد .

قصيدة تلقيتها منذ ايام من هذا الشاعر التشيلي الفلسطيني الاصل، أرسلها الي باللغة الاسبانية.. ولكني كنت أرى - وأنا أقرأ - وراء الحروف الغريبة ، وجوه اخوتنا الفدائيين الابطال .. أرى بيارات الليمون

وعبق الزيتون في أرض فلسطين ، أرى نبض العروبة الذي تآمرت كل قوى الشر والظلام في هذا القرن العشرين، لتخنقه وتطفئه هنا على أرض الوطن ..

فاذا هو يتحرك هنا.. وينفجر هناك .. وينتفض طالباً حقه في الحياة ، في الحرية ، في العدالة ، على أرض الآباء والاجداد التي سرقت وانتزعت من تحت قدميه .. واذا العروبة تراث عميق عميق .. وروح أصيلة أصيلة لاتنطفيء – كما أرادوا – ولا تموت .

تحية للشاعر العربي الفلسطيني محفوظ مسيس ، وشكراً له على هذا الصوت الحار الذي ينضم من وراء البحار الى معركة المصير، معركة الحق والعدل والكرامة، يخوضها مقاتلونا الأبطال على ارض الآباء والأجداد .. ارض الوطن السليب.. يزيدهم ثقة بنفسهم وايماناً بالنصر.. شعورهم بأنهم ليسوا وحدهم على دروب الفداء .

وإنني لأرى بوضوح تام ، من خلال آيات اخي وصديقي « محفوظ » ، وجوه الآلاف من ابناء فلسطين على أرض أمريكا .. الذين عرفت عن كثب وأكبرت عن ثقة ..

« المترجم »

عارياً أقِفُ ..
عند أقدامِ هذا الجبلِ الابيضِ الذي
لايعرفُ معنىً للرحمة ..
انا محفوظ مَسيس ..
من اصل فلسطيني تحدّرت ..
وعلى أرضِ القارّة الامريكية اغتربت ..
من ابناءِ العالمِ الثالث انا ..
من هذا القَمَرِ الخالي الخاوي ..
عارياً أقِفُ ..
وأنادي باعلى صوتي ..
كمُهرٍ يتطلعُ الى الافق المظلم البعيد ..

. . .

لن ابكيكِ .. ياأرضَ آبائي
القديمةَ العجوز !
لن أرثي مَوتاكِ ..
لن أرثيَ نساءكِ اللواتي انتُهِكَت أعراضُهنّ ، وألقي بهن
في المستنقعاتِ الضَحلة ..
لن أبكيَ أبناءكِ الشهداءَ الذين أحِبُّهم من صميم الفؤاد .
وبيوتكِ المبنيّةَ من حجارةٍ
شابَ على جدرانها الزّمَن ..
بيوتكِ التي تحتلُّها الآن أسرابٌ من الغِربان توافدت من

مختلِفِ شعوب الدنيا ..
غِربانٌ بعيونٍ زُرقٍ
وعيونٍ خُضْرٍ ..
وعيونٍ صُفْرٍ ..
وعيونٍ حُمْرٍ تَنْضَحُ دَماً ..
لن أبكيَ شيوخَكَ الذين يترنّمون بالأناشيدِ تحت السقوفِ المتهاوية ، يتوجهون بها الى سماءٍ خاليةٍ من الطيور ..
لن أبكيَ صَلَواتِكِ التي ترفعينها الى « إلَه » مات بانسداد شَريَانِ القلب منذ زمنٍ بعيد .
الدمعةُ لاتُلامِسُ غيرَ الحجارة ..
الدمعةُ تتدحرجُ كالقتيل ..
تسقطُ كقطراتٍ من ماءٍ
سُكِبَتْ على فولاذٍ صقيل ..
إني احمل قيثارتي الآن ..
لأغنّيَ للعينِ الجامدة ..
التي نَضَبَ مَعينُ دُمُوعِها ..
وأشربُ جَرّةَ دموعي وحيداً ،
بعيداً حتى عن انتظار الموت ..
بينما تظنّينَ ، أيتها المرأة ،
أنني أغطُّ في سُبَاتٍ عميق .

• • •

قَبْضَةٌ من فُولاذ ..

وعَرَقٌ حارٌ ..

ولَهَبٌ من بُرْكان ..

ذلك هو ما اشتَهي ..

* * *

أخرجُوا ، أيها الأبطال ، من مخابئكم !

أخرجُوا من خنادِقكم الباردة ..

خذوا المفاتيح ..

اطرُدوا النمورَ المفترسةَ من بيوتكم ..

عودوا الى الديار ..

حيثُ عاش الآباءُ في ظلٍّ دفءِ الحب ،

ورقد الاجدادُ رقدتَهم الأبديةَ ،

يشنّفُ آذانهم ضجيجُ حظائرِ النِعاج ،

وثُغاءُ الخِراف الرتيب في تلك الأمسية ، أمسيتهم الاخيرة.

* * *

هناك !

ما الذي حدث هناك !

إنهم هم أنفسُهم ..

عَصَائِبُ اليهود الذين لفظتهم .

القارة الاوربية ،

والذين صَلوا نارَ الافران اللاهبة ،

وحلّت عليهم اللعنة الأبدية ..
والذين سُلخَت جلودُهم ..
وطُحنوا بالحجارة ..
وسُمّروا ، وسُحِلوا ،
وسِيموا العذابَ في معسكرات «اوشفيتز»(١)، ورميت جثثهم..
فما اعتبروا .. ولا اتّعظوا ..
ولا أصغَوا لصوت «توينبي»(٢)
الشيخ الوقور ..
وانما أطلقوا كلابهم المسعورة الى فلسطين ..
قطعانٌ من الكلاب .. بُعثتْ
بثيابِ فاحمةٍ سوداء ..
تقدّمها قائدٌ يرى الدنيا بعينٍ واحدة ،
جفّ ماؤها ، وتحجّرت نظرتها ..
حشدَ حوله زُمرةً من الحشرات
والجلادين من ابناء جلدته الذين فقدوا كلّ مزايا الانسان ..
وانقضّوا ..
كجلاميد الصخر اليابس ..
انقضّوا كريحٍ عاتية ..

---

(١) احد معسكرات الاعتقال النازي في بولونيا

(٢) المؤرخ البريطاني المعروف الذي فند مزاعم الصهيونية ووقف الى جانب الحق العربي (المترجم)

صرخات مجنونة أشرفت على هاوية سحيقة وراحت تعصف
فوق الارض الوادعة ..
على بيّارات الليمون المضطربة ،
كصدر امرأة ثكلى جاشت بها الذكريات . .
على أشجار الرمان الممتدة الى
مالانهاية ..
على الابرياء ..
صانعي الصدف ، وخشب الزيتون الخالد .
لقد بقروا البطون في « دير ياسين » ..
وجرّدوا البنات من ثيابهن . .
وشربوا حتى ثملوا . .
أمام الاجساد العارية كالشموع المحترقة ..
وأحرقوا جميع المقدسات . .
وصبوا عليها « النابالم » والزيت الاسود ،
وقطّعوا أوصال ضحاياهم ..
واحتفلوا بالجريمة ..
احتفلوا برفع الرؤوس على اسنّة
الحراب .

• • •

ولكن !
من هناك ..

من المخيّمات القابعة على مفارقِ
الدروب ،
المتفسّخة ِ من شدة الرطوبة . .
من الخيام المكفهرّة . .
التي يلفُّها ظلامٌ دامسٌ اعمى . .
من الملاجىء التي يسيطر عليها الرعب ،
والتي تؤوي أشباحاً تفارق
الحياةَ كل يوم . .
وتلعبُ فيها الجرذان . .
وتعجُّ بأنين المرضى . .
يجتاحهم داءُ البرص الخبيث .
من الملاجىء المتشحة بالدخان . .
تتدلى فيها الحبال حاملةً اثواب الموتى . .
من بين القطران والوحول . .
من بين الكثير . . الكثير . .
مما أسدل عليه ستارُ النسيان
المطبّق . .
انطلقتْ . .
فجأةً . .
قنبلةٌ من دم . .
انطلق مائةٌ . .

ألفُ رجل ..
عيونهم بلون الأرْجوان ..
وكلمة «عدالة» منقوشةٌ في كل عين ..
وفي كل كبد اكتوت بنار الخيبة ..
ومن كل خيمة ..
خرج في ظلمة الليل البهيم الطويل ..
مقاتلٌ جبّار ..
إنه طفلُ الأمس
وقد خلعَ الطّوْق
وانتصب مارداً غضوباً
ينفث اللهب في أنفاسه التي يبست

من أجلكم ..
أيها الأبناء الذين خرجتم من الظلمات
تتألقون بالنور ..
لكم أقدّم هذه الوردة الباردة
هذه الحفنة من الدم المحرق ..
من الشواطىء الصخرية التي
يغمرُها الزّبَد،
وتكسوها العظام الميتة ..
أحوّل كلماتي الى بارود ..

واحطمُ قيودي الفكرية ..
وعلى جوادٍ جَمُوح ..
أنطلقُ في إثرِكمُ ..
لأكونَ مَعَكم في رَحلتِكم المُظفَّرة ..
وأصرُخُ بأعلى صوتي ..
المجدُ لكم في السماء ،
وعلى الارضِ الدُنيا ،
المجدُ لأولئكَ المقاتلين
في الصباح الباكرِ المتحجّر ..
وبُوركتِ البطونُ التي حَمَلتكم ..
والأثداءُ التي أرضَعَتكم ..
والخلودُ للمرأةِ التي طبعت على جباهِكم القُبلةَ الأولى .
في هَدأةِ الليلِ الخاشع .

* * *

أمجدكم ايها الصناديد الابطال ..
وأطلبُ القوَّةَ لأيديكم الخشنة ..
وباسمكم ،
أرفعُ صَوتي على أرضِ أمريكا اللاتينية كَمَنْ يستلُ سيفاً قاطعاً ..
وأحرقُ البَخُورَ على مذابحِ جميعِ الآلهة ،
مباركاً الساعةَ
التي وُلِدتُمْ فيها الى النُور ..

الأظافر

نواف أبو الهيجاء

(١) الانتظار

من خلال حلزونة صغيرة مددت رأسي . كنت احملق فيما حولي . لم أر شيئاً محدداً . وشح سواد يضيّق الصدر وجه السماء . كانت الشمس قد انتحرت . كنت داخل حلزونة . الحبل السُّري متين وقوي . انا جسم هش اللحم بلاعظام . المساء طال . الليل طال . انتظرت ان تنبت لي ، في مكان ما من الجسد اللدن كالديدان الحمراء ، خناجر معقوفة أقطع بها الحبل السري لاخرج . طال الانتظار . عيناي مغفورتان في دهشة . حين حركت يدي صوب وجهي شعرت بها طرية .. لحماً مثل عجين . لم استطع تحسس وجهي . لم التمس حتى أنفي . كان كل شيء في عجيناً متورداً في ظلمة الليل . حاولت شد جسدي الى الخارج . لم أفلح . سقطت ورقة عن غصن أجرد فدثرتني . اصبح الظلام كاملا .

غاب عني الزمن ، غاب . جاءت ريح عاتية . تحركت الورقة . كانت تخش ، صفراء محروقة بلون الموت . كانت الألوان في السماء تتقارب . الاسود، الرمادي ، البني ، الاصفر . بهت كل شيء وكانت الزرقة تومض في البعيد .

(٢) الخروج :

انزلقت كالسمكة . خرجت الى العالم . كان المذياع يهدر . الناس يصرخون . وكانت حركة مشوشة مبهوتة . تلفت يمنة ، يسرة .. تأملت السماء ، كتل سحاب هائلة متراصة تندفع من الغرب ، تحجب الشمس . الظل يتسلق الابنية ، ينطح الرجال ويغطي النساء .

– حرب .

لم اكن اعرف شيئاً عن الحرب . سرت مسرعاً صوب رجل ضئيل الجسم ينزوي بعيداً في زاوية مظللة يحلق في السماء برهبة :

– ماهي الحرب ؟

ضحك حتى بانت اسنانه المنخورة :

– ألا تعرف ماهي الحرب ؟

وبتر ضحكته :

– سوف تراها بعد قليل .

ثم تكور على نفسه . لصق جسده بالجدار ورفع عينيه المبهورتين الى السماء .

(٣) الحرب :

مطر غزير توسد كل رجل ذراع امرأة . أطفئت الأنوار المبهرة . موسيقى هادئة تنبعث من زاوية معتمة . كانت الالوان الحمراء والصفراء والخضراء تتراقص

في اختلاط مجاني على الوجوه . الشعور منحورة . النحور مفضوحة . انفرجت الأرجل . باعد بعضهم مابين الرجلين في حركة ركبتها هستيرية مباغتة . انسدح شعر شاب على جبينه فغطاه . انغرست لحيته المدببـــة في نحره بين فتحتي ياقة القميص الأصفر اللماع .

الرجال والنساء اتجهوا الى هذا القبو . سرت خلفهم تاركاً بعض المجانين يحملقون في السماء ، يهتفون برعب :

ــ طائرات العدو تقصف البلد .

حاولت تلمس وجهي . احسست به رخواً .. طيناً امطرته السماء بوابل من المياه العذبة . لم اتميز عيني ، لم المس ذقني ، ولا تحسست انفي .

ــ أهذه هي الحرب إذن ؟

وفرقعت في الاجواء ضحكة .. ضحكة جاءت سلسلة رعدية مروعة . مددت ذراعي الى الامام فلم تستقم . نظرت الى ظلي . كان دائرياً .. هشاً ، يتمايل تمثاله .

(٤) المدينة :

تدحرجت في شارع عريض. كاد بنطال أحدهم يطمرني لولا انني صرخت في وجهه :

ــ انتبه !

من زاوية إحدى عينيه أخرج مدية . كان سالفاه قد اتصلا بشعر رقبته تحت اذنيه . ابتسم دون ان يفتح فمه .. دون ان يحرك شفتيه . هز كتفيـــه ومضى . عندما سار تأملت ظهره . حسبته عارياً . الشعر كثيف ، كثيف كليل

شتائي والضياء يخفق في قلب الشارع . امتد بطن الشارع متدلياً من نافذة نهدين شاهقين كالحبلى . كان قاسيون يطل واجماً على مدينته يحتضنها بأسى . خلته رجلاً أُرغم على ضم إمرأة الى صدره بأمر رسمي .

تدحرجت ثانية . رأيت رجالاً مسلحين ملثمين يزجون في حافلة . الحافلة تجار فتشخص نحوها الابصار مخطوفة . تحلق الاطفال حول بعضهم بعضاً .

– هيه ... الحرب .. الحرب .. الحرب !

وكان الضياء الازرق قد مات منذ زمن .

(٥) المرآة :

كطفل شدهه منظر العالم عندما فتح عينيه عليه للمرة الاولى رأيت وجهي . الناس يهرولون من حولي . تعثر أحدهم فسقط ارضاً . اسرعوا .. لم ينتظروه لينهض . داسوا عليه بالاحذية . كعب حذاء فتاة انغرز في بطنه فتحققت وولت مذعورة . أصوات انفجارات في كل مكان . ابنية تتهاوى . جدران . اعمدة دخان . نيران تتأجج في السماء . غربان تحوم . يطحم الناس بعضهم بعضاً . لا يتكلمون . امتقع فيهم كل شيء . شفاههم بالملح مطرزة . الريق جاف . جاف . انا طفل ينظر الى صورته . اخرجت لساني . اخرج من يقف قبالتي لسانه . اغمضت عيني فلم أر شيئاً . مددت يدي ففعل . فردت ذراعي ففردهما . قفزت فقفز . تحسست وجهي ففعل مثلي . كورت راحتي فكورهما . غلى في عروقي مرجل غيظ فتجهم وجهه . اتجهت اليه وبصقت ولكنه عاجلني فبصق في وجهي . لكمته فحطم يدي بشيء حاد وأدماها . اختفى كالبرق .

(٦) الدم :

قطرة حمراء .. اخرى .. اخرى .. رابعة ... مائة .

ينزف الدم من وجهي . يدي اليمنى تنضح دماً . اليسرى تنز دماً . كل شيء قد هدأ فجأة . رأيت رجلا ضئيل الجسم مقرفصاً ينبش الأرض بعودبابس. اقتربت منه . رفع إلي بصره . استأنف عمله دون أن يفوه . حدقت الى الأرض. كان يحفر فيها كلمة « السلام » . دهشت . لم اكن اعرف ماهو السلام :

– ماذا يعني السلام ؟

عدت الى ثغره ابتسامة هازئة . زرع عينيه في وجهي :

– إذهب من هنا !

– أريد أن اعرف ماهو السلام .

تأمل الأرض . كان دمي ينزف . قطرة قطرة يتجمع أمامه .

– افتح لي يديك .

فعلت . حدق في اليمنى . كان دمي يسيل من بين اصابعي :

– الدم .

– مابه الدم ؟

– هو السلام !

ثم عاد الى عمله الأول . سرت في الشارع الهادىء في قلب المدينـــة . احساس بالهم طوقني . لم اكن راغباً في سماع شيء . نظرت الى السماء .. زرقاء شفافة . الناس يسيرون بتؤدة . لم ينظر إلي أحد . لم يصرخ أحد بسبب دمي

النازف . رأيت فيهم شيئاً يبعث الرعب في جوانحي . جربت . عدوت .. أسرعت وهم لا يبالون حتى وصلت قمة قاسيون . دمشق امرأة تهجع في حضن حبيبها . دماني نهر نبعه قمة قاسيون . للمرة الأولى مددت يدي الى وجهي أتحسسه . كان لي وجه .. أنف ، عظام .. شعر ، عينان . شعرت بجفاف غريب في حلقي . ثقل لساني . اصابعي تستقر على خدي . غيظ ، قهر هد شيئاً ثقيلاً في داخلي . غرست أصابعي في لحمي وكانت الأظافر تفتح لها طريقاً كما تفعل جذور أشجار السنديان بباطن الأرض .

روّاد الحركة الفنية التشكيلية في سورية

طارق الشريف

لا بد لنا قبل التحدث عن الاتجاهات الفنية التشكيلية في سورية من أن نلقي نظرة على نشوء هذه الحركة، وعلى التأثيرات المختلفة التي حملتها منذ بداية النهضة الحديثة، ونلاحظ أن المحاولات الفنية الأولى التي ظهرت لا تكاد ترجع إلى أكثر من بداية هذا القرن الذي تميز بنشوء الحركة التحررية العربية، وتطور الوعي القومي، وقيام النهضة العربية الحديثة.

وإذا كان نشوء الحركة الفنية الحديثة في القطر المصري في بداية القرن العشرين، إلا أن تطور هـــذه الحركة لم يتم إلا بعد ثورة عام ١٩١٩، والتي انعكست في أعمال (محمود مختار)، وغيره من الرواد الأوائل، وكذلك الأمر بالنسبة للقطر العربي السوري، فإن توطد الحركة التشكيلية ورسوخها

لا يرجع إلا لعام ١٩٤٧ ، أي بعد جلاء الأجنبي ، رغم وجود رسامين ، وقيام بعض المعارض أثناء الانتداب ، ولكن المعرض الذي نظم في ثانوية (جودة الهاشمي) عام ١٩٤٧ ، واشترك فيه أكثر الفنانين الطليعيين من أمثال (نصير شورى) و (محمود حماد) و (أدهم اسماعيل) و (فاتح المدرس) . وغيرهم من رواد الحركة التشكيلية من أمثال (عبد الوهاب أبو السعود) و (ميشيل كرشه) و (محمود جلال) قد استطاع أن يستقطب أكثر الفنانين العاملين ، وأن يقدم لنا نتاجاً فنياً يختلف بنوعيته عما تعوّده رواد المعارض ، ثم تبع ذلك في عام ١٩٥٠ ، المعرض الأول للفنون الجميلة الذي نظمته (وزارة التربية) في المتحف الوطني ، وأصبح المعرض دورياً ، وهكذا أخذت الحركة الفنية شكلاً منظماً ، ازداد تنظيماً بعد تأسيس (وزارة الثقافة) وإنشاء معرضي الخريف والربيع ، وعودة عدد كبير من الفنانين الذين تابعوا دراسة الفنون ، ثم تأسيس كلية الفنون الجميلة .. فأخذت الحركة شكلاً منظماً ومتطوراً .. نرى آثاره في أعمال فنانينا اليوم ..

ولو أردنا أن نتتبع أول المحاولات الفنية التي بدأت في بلادنا ، نستطيع القول بأن هذه الحركة نشأت نتيجة احتكاك مباشر بالثقافة الأوربية الحديثة ، ونتيجة تأثر بالأسلوب التقليدي في التصوير الزيتي الذي ورثته بلادنا عن الحكم العثماني ، حيث انتشرت طريقة رسم (الولاة) و (السلاطين) ، حين حاول العثمانيون تقليد الأوربيين أو سعى كثيرون منهم لاستقدام فنانين أوربيين ليرسموا لهم لوحات فنية ، إذ شعر هؤلاء بضرورة تقليد الأوربيين ، وورث الولاة نفس الشعور ، وبدأ بعضهم بتشجيع رسامي الصور الشخصية ، ونستطيع أن نرى في البيوت المتنفذة القديمة لوحات تمثل كل أفراد العائلة ، وبعض لوحات مناظر

طبيعية ، وتحولت هذه المهمة إلى (مهنة) يتقاضى عليها الفنان أجراً ، لقاء رسم أو تكبير صورة ، ثم بدأ احتكاك بالفنان الأجنبي الذي كان يزور بلادنا بغية رسم صورة سياحية ، أو لوحة زيتية لتعليقها ، وتطور مع قدوم الانتداب أسلوب التصوير لأن المدارس الأجنبية التي تأسست بعد الانتداب حاولت تعليم طلابها المدارس الفنية الفرنسية ، وهكذا تطور جيل جديد تحت تأثير « الفن الفرنسي » بمختلف أساليبه ..

وهكذا نرى أن المنطق الرئيسي للحركة قد بدأ من رسوم « الوجهاء » ثم « المناظر » ، ومع تطور الوعي القومي بدأ الفنانون يحاولون طرح بعض المواضيع القومية ، أو التاريخية ، التي استقى الفنانون أسلوب رسمها من التأثر المباشر بالفن الفرنسي ..

وهذا الجيل لم يعرف الرسم إلا خبرة وممارسة ، ورغم سفر بعض الفنانين إلى (باريس) إلا أن أكثرهم لم يستطع الحصول على شهادة معترف بها ، وكانوا يرسمون بفرجون رفيع جداً تفاصيل دقيقة ، وملامح طبق الأصل عن الموضوع المرسوم، وكانت العناية بالتفاصيل تقرب الرسم من الصور الفوتوغرافية، ولكن نفحة (مثالية) تسيطر على المنظر ، وأحياناً نرى (رومانتيكية) من نوع معين تعطي للفن صورة (منظر) يرغب المشاهد في تعليقه ..

توفيق طارق

١٨٧٥ - ١٩٤٠

ولعل أول رواد الحركة الفنية الذين حاولوا تطوير تجربة التصوير الزيتي من مجرد حرفة لرسم الوجوه إلى عمل يتمتع بحد معقول من الإمكانية ، هو

الفنان توفيق طارق (١٨٧٥ - ١٩٤٠) ، الذي اتيحت له فرصة السفر إلى (باريس) لمدة سنتين ، واطلع خلالها على بعض الأعمال الفنية ، وعاد ليحترف الرسم ، وليدرّس بضعة تلاميذ هذا الفن ، وأشهر لوحاته (طريق صيدا) ، و (معركة حطين) ، و (مجلس المأمون) ، .. وعدد كبير من المناظر المختلفة الموزعة في البيوت الدمشقية ، ونلاحظ أن طرح المواضيع الكلاسيكية ، قد اختار له فناننا أسلوباً لا تحس بواقعيته ، بل تشعر بمسحة مثالية تسيطر على كل ما يرسم . وكانت طريقته تقليدية تعنى بالتفاصيل الدقيقة ، وكان ينقل بعض اللوحات عن (صور) لترضي المشاهد الذي كان يرغب في تجميل بيته بمشهد خيالي ، ويرغب في أن يعطي بعض الملامح المثالية للأشخاص ، ونلاحظ أن هذه اللوحات تتفاوت في أهميتها الفنية ، وفي القيمة الإبداعية التي تحتوي عليها ، لأن بعضها عبارة عن رسم نقل حرفياً عن صورة ، كما أن بعضها ، قد أعطى تعبيراً يدل على موهبة صاحبها ، إلا أن عدد هذه اللوحات قليل ..

مجلس الخليفة المأمون :

ولو نظرنا إلى لوحته (مجلس الخليفة المأمون)(١) نلاحظ أن أهم ما يلفت النظر هو الدقة في نقل التفاصيل في جدران المجلس ، التي تخيلها الفنان من الخشب العجمي المعروف ، ويدل هذا على الصبر والتدقيق ، كما أن اهتمام الفنان قد انصرف إلى التعبير عن الموضوع ، ولا نجد أي دراسة للعمل ، أو أي جهد صرف لإعطاء علاقات معينة في توزيع الأشخاص ، إن الغاية هي (الموضوع) قبل كل شيء ... وهذا ما نراه في لوحة (معركة حطين) التي توحي لك برسام دقيق في التفاصيل تنقصه الرؤية الشاملة لتوزيع الأشخاص ، ضمن مساحة اللوحة ،

(١) اللوحة من مقتنيات المجمع العلمي العربي بدمشق .

إن اهتمامه قد انصرف إلى (الموضوع) الذي يعالجه ، ونلاحظ أن بعض مشاهد من لوحته قد نقل من بعض لوحات عالمية رآها ، وكان هذا منتشراً عن رسامي هذا الجيل ...

عبد الوهاب أبو السعود

١٨٩٧ - ١٩٥١

والفنان الثاني الذي نهج نفس أسلوب (توفيق طارق) ، وتابعه في العناية بالمواضيع التاريخية ، بل جعل همه التعبير عن الأمجاد العربية التاريخية ، هو الفنان عبد الوهاب أبو السعود (١) (١٨٩٧ - ١٩٥١) ، ونلاحظ أن (عبد الوهاب أبو السعود) كان مثقفاً ، سافر إلى باريس أيضاً لمدة سنتين ،وعمل مدرساً للفنون مدة طويلة ، وكان متعلقاً بالتاريخ العربي ، محباً للأمجاد العربية ، ونلاحظ أن لوحاته قد رسمت في مرحلة تتميز بتطور الوعي القومي ، وبمحاولة إحياء التراث العربي ، ولهذا بذل (عبد الوهاب أبو السعود) كل جهده لإدخال الرسوم الزخرفية التقليدية في مناهج المدارس ، وأعطى عناية للخط الكوفي ، وكان مولعاً بالمسرح ، محباً للغة العربية ، ولهذا أخذ (عبد الوهاب أبو السعود) صفة مدرس أخذ على عاتقه ترسيخ حب الفن ، ونلاحظ أن لوحاته مسرحية في طابعها ، ولعل أشهرها (فتح بيت المقدس) و (طارق بن زياد) ، ومن لوحاته الشعبية (الحكواتي) و (بائع الحلاوة) . وكان (عبد الوهاب أبو السعود) يحمل فكرة مثالية عن الفن ، وعلى وجه الخصوص في المواضيع التي كان يطرحها في لوحاته ، ولهذا كان ثائراً على كل (الرسامين) الذين حاولوا

---

(١) حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود ، بقلم : عادل أبو شنب ، منشورات الفن الحديث العالمي للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق ، الطبعة الأولى - ١٩٦٣ .

رسم (طبيعة صامتة) مثلاً ، أو حاولوا طرق مواضيع لا تتمتع حسب رأيه بصفة الموضوع النبيل ، (القومي) أو (الشعبي) . .

محمود جلال

وترجع أهمية هذا الجيل الأول من (الرواد) إلى أنه قد مهد الطريق أمام جيل آخر من الرسامين الذين تأثروا بمدارس فنية أكثر تطوراً ، ودرسوا الفن دراسة أكاديمية علمية، وحاولوا معالجة بعض المواضيع المدروسة ، ونستطيع أن نقول بأن النفحة المثالية ما زالت تسيطر عليهم إلا أن التعبير عن المواضيع كانت بصياغة أكثر تماسكاً ، ولعل (محمود جلال – ١٩١١) يعتبر الرائد الحقيقي للحركة الفنية . فهو وإن كان إستمراراً للجيل الأول ، إلا أنه (الفنان) بالمعنى العلمي الحديث للكلمة . .

لقد درس (محمود جلال) في ايطاليا ما بين عامي (١٩٣٥ – ١٩٣٩) وكانت (الكلاسيكية الحديثة) هي المسيطرة على الأكاديمية ، في ايطاليا نتيجة صعود الفاشية ، وتأثر (محمود جلال) بالفن الإيطالي في هذه المرحلة ، وكان استاذه (سيفيرو) مقتنعاً بالرسم على هذه الطريقة ، التي حدد مبادئها (دافيد) بعد الثورة الافرنسية على أساس أن الفن هو (التخطيط المتين المحدد للأشكال) وهو (انتقاء العاطفة) و (نبل الموضوع) ، وكانت هذه المبادىء تتلاءم مع (محمود جلال) ، الذي عاد إلى بلاده ليقول :

« إن الرسم الحقيقي هو رسم المواضيع المتنوعة النبيلة ، التي تمجد الحق والخير ، والقيم الكلاسيكية » .

وأضاف إلى ذلك قوله :[1]

« إن الرسم وحده قادر على إبراز الفكرة ، أما التلوين ، فهو يزيد من

---

(١) مجلة (الاذاعة السورية) عام ١٩٥٢ ، محمود جلال بقلم سليم عادل عبد الحق.

هذه الفكرة ويمنحها جمالاً سطحياً ، واللون ظل ونور ، بدون خطوط ، شأنه في التصوير الزيتي شأن الصوت الجميل في الغناء لا تظهر محاسنه ، إلا إذا تدرج على سلم الأنغام ، ومهما كان من طغيان الألوان على الرسم أو العكس ، فإن ذلك تابع للموضوع الذي يعالجه الرسام » .

وكان (محمود جلال) مدققاً في رسومه ، يدرسها في تفاصيلها ، ويطيل النظر فيها ، ويستعمل الألوان الهادئة ، المتناغمة ، ويعتني بالخطوط التي تعطي الأشكال البشرية ، ويحاول جهده أن يعطي (النور) في اللوحة صفة (مثالية) تؤكد على (المضمون) ، ولم يكن (النور) عنده هو (النور الواقعي) الذي تعرفه . أما الوجوه التي يرسمها فتحس بأنها لا توحي بأي تعبير محدد واضح ، إنها إرادة الفنان ليدرس الوجه الذي يرسمه وليؤكد على (القيم الكلاسيكية) في الوجه ، والتي تتجلى في خطوط متينة محددة ، ونور ينعكس على الوجه ليبرز فيه القيم التشكيلية . ولعل لوحته (صانعة أطباق القش) [1] ولوحته (الراعي) تعطيان فكرة عن أسلوبه ، وسنحاول دراستهما .

صانعة اطباق القش :

إن لوحة (صانعة أطباق القش) قد نالت الجائزة الأولى للتصوير عام ١٩٥١ ، في المعرض الثاني للفنون الجميلة الذي أقيم في المتحف الوطني ، وهي تمثل قروية تحمل (طبق قش) وقد علق خلفها طبق آخر ، ووقف صبي الى جانبها يحمل طبقاً ثالثاً ، وترى الطبق الرابع معلقاً الى اليمين ، ونلاحظ مقدرة (الفنان) على إعطاء حركة تبدأ من المرأة صانعة الأطباق ، التي سلط عليها النور الأساسي في اللوحة فبرزت ، ثم طبق القش الثاني ، فالطبق الرابع ، ونجد أن في خلفية

(١) لوحة صانعة (أطباق القش) من مقتنيات متحف دمشق الوطني .

اللوحة قد علق أحد الأطباق ، والصبي الذي يحمل طبقاً آخر . إن اهتمام الفنان قد تركز على المرأة ، ونجد أن حركة بين مختلف الأطباق المختلفة الحجوم ، تعطينا صورة عن فن (محمود جلال) ، إن عناية قد بذلت لتنظيم تكوين اللوحة بما لم تعرفه الحركة الفنية قبله ، ولقد نظم وجود الأشخاص والأطباق . ولم يقتصر إهتمامه على (الموضوع) الذي يعالجه ليرسمه بشكل واقعي دون عناية بالتنظيم وهو أعطى للنور دوراً بارزاً في التأكيد على (الهدف) الأساسي للفنان ، ولهذا لم يدرس النور الواقعي قدر ما جعل النور خارجياً يسلطه على الموضوع الرئيسي ليركز اهتمام المشاهد عليه . .

الراعي :

وهذا ما نلاحظه في لوحته (الراعي) التي تدل على على هذا الأسلوب ، لندرس وضعية (الراعي) ، مع (الخاروف) إن الراعي ينظر إلى اليسار ، وينظر (الخاروف) إلى اليمين ، وإن الخط المحدد لعلاقة الراعي مع (الخاروف) قد اندمج في خط واحد يربط الموضوع في كل متكامل ، ونلاحظ أن الهدف ليس رسم (راعي غنم) بل إعطاء كل القيم الخيرة للراعي . إن الراعي يتحدى وإن (رأس الخاروف) المتجه إلى الأعلى يعطينا الإباء الذي عهدناه في الرعاة ، ولو نظرنا إلى المشهد الذي رسمه في خلفية اللوحة ، لأحسسنا بأن الطبيعة لا تكاد تكون واقعية . لقد تحول الشجر إلى شكل خيالي تماماً ، والغاية هي إضفاء مسحة مثالية على كل اللوحة ، وإن حركة اليد تؤكد هذه المسحة ، كما أن تنظيماً معيناً لحركة الخطوط يدل على أن الفنان يعرف ما يفعله ، وأن مهمة (التنظيم) التي اختارها الفنان قد لعبت الدور الأساسي في إعطاء عمل فني يختلف جذرياً عما اعتاد الرسامون تقديمه قبل (محمود جلال) . .

أما الألوان التي استخدمها فقد إختارها بشكل يتلاءم مع الأسلوب الواقعي ، ولكن (النور) الذي ساط على الرافعي يعطي التركيز على الموضوع ويبرز صفات النبل والبطولة والإباء التي تجلت في هذا (الراعي) . .

وهكذا نحس بأن (محمود جلال) ، يمثل التجربة الأولى التي وضعت الحركة التشكيلية باتجاه جديد ، فانتقل من مرحلة (تخبط) دون أسس واضحة إلى مرحلة جديدة . أخذ التنظيم في اللوحة الأهمية الكبيرة ، ولهذا أخذت الحركة الفنية الأهمية الكبرى معه ، لأنه قد فتح الطريق على مصراعيه أمام الاتجاهات الأخرى التي تلته ، ولهذا كانت الحركة قبله (نقلاً عن مناظر) و (تصويراً تنقصه الدقة) ، و (محاولات لعمل فن) ، وأصبحت الكلاسيكية الجديدة معه في أوج تطورها ، وبدأت مرحلة جديدة من مراحل حركة الرواد الأوائل في الحركة الفنية في بلادنا .

ـ الانطباعية ـ

إن اتجاه (الكلاسيكيه) التي مثلت أوائل التجارب ، قد ترافق مع إتجاه آخر ، حاول أن يعطيه أبعاداً جديدة للحركة التشكيلية ، وهذا الإتجاه يختلف عن الإتجاه الكلاسيكي والمثالي ، لأن صفات (النبل) التي لابد منها في اختيار المواضيع وأسلوب تسليط النور ، وطريقة التعبير التي تعتمد على الخطوط قبل الألوان ، قد ترافقت مع إتجاه يعطي (الطبيعة) الأهمية الأولى والأساسية ، وكان بين أنصار هذين الإتجاهين صراع كبير حول هدف الفن ، وغايته ، وإتجاه الضار هذا الاتجاه الى (المناظر) بشكل أساسي ، وارتبطت أعمالهم بالطبيعة الخارجية ، والطبيعة الانسانية ، واعطوا (اللون) أهمية تتجاوز أهمية (الخطوط) ، ولم يعد يعني الفنان بالتفاصيل ، ولعل أول هؤلاء (الرواد) هو (ميشيل كرشه)

الذي ولد عام ١٩٠٠ ، وعاصر أوائل الرسامين ، وسافر الى باريز عام ١٩٢٤ ، ثم عاد منها عام ١٩٢٦ ، ليتفوق على توفيق طارق في معرض نظم عام ١٩٢٦، بلوحته الشهيرة (كآبة) . ولقد استمر (ميشيل كرشه) يرسم منذ ذلك التاريخ حتى اليوم ، ولكن عقلية (ميشيل كرشه) تمثل إتجاهاً جديداً يتباين جذرياً مع كل (الأساليب) التي عرفتها الحركة الفنية قبله ، إن الفن ليس (مثالية) بل هو الشيء المعاكس لهذا التفكير ، ولهذا نهج نهجاً يختلف تماماً عن بقية الرسامين ،إن طريقته في الرسم (إنطباعية) ، ولقد قال مرة حين سئل عن طريقة رسمه :

« انني أفضل الطريقة الانطباعية ، التي هي أقرب مايكون الى ذوق شعبنا ، ورهافة حسه »[1].

ولكن (ميشيل كرشه) لم يكن انطباعياً بالمعنى الدقيق للكلمة ، أو بالمعنى المدرسي لهـذه الكلمة ، إنه أراد أن يعطي جواً ضبابياً يحيط بمناظره ، فيصور الفراغ المحيط بالأشياء ويعطيها أهمية في اللوحة . وان بعض لوحاته تقترب كثيراً من الدراسة الواقعية ، كما في لوحته (كآبة) الشهيرة . ولقد تميزت الانطباعية التي حاول أن يرسم لوحاته تحت تأثيرها ، بالعناية بالانطباع العام في اللوحة الذي تؤكده جرأة في استعمال الألوان . ونلاحظ ان العناية التي رأيناها عند أوائل الرواد بالمواضيع التاريخية قد انتقلت الى اهتمام باللون ، وبالمناظر . وإن اعطاء الأهمية للموضوع المعالج ، قد قابلها في نفس الوقت اعتماد على العفوية عند (ميشيل كرشه) يصل أحياناً الى حد السخرية ، والى الرغبة في التحدي .

لكن المرحلة التي أعطى فيها (ميشيل كرشه) تجربة هامة ، من تجارب التشكيل ، هي تجربة رسم (البيوت القديمة) و (المناظر) . و ولو حاولنا أن

---

(١) مجلة الاذاعة السورية ، مقال عن (ميشيل كرشه) بقلم سليم عادل عبدالحق.

نقارن بين نبل الراعي الذي رسمه (محمود جلال) وبين (خيمة العرب) التي رسمها (ميشيل كرشه) لأتاحت لنا هذه المقارنة أن نفهم التناقض الأساسي بين التجربتين إن (ميشيل كرشه)، يتجه الى الواقع بكل مخازيه وآلامه ويحاول أن يقدمه. لنا ، على حين يعطي (محمود جلال) لهذا الواقع صفة أخرى نحس (بنبلها) . إنه يتجاوز الواقع الى مايجب أن يكون . ولعـلي أستطيع أن أقول بأن تجربة (ميشيل كرشه)، تتضمن التنويه بأهمية (الجو)المحيط بالمنظر. فالفنان يعيش لحظته ، ويرسم فيها مايحسه ، دون أي ارتباط . وان الجو عنده عبارة عن ضباب كثيف يغلف المنظر ، ويوحي بالهواء ، كما انه يحاول أن يربط بين هـذا الجو الضبابي وبين تجربة التصوير الزيتي التي يريدها أن تتحرر من كل القيود، عن طريق هذا الضباب ، لهذا يعطيك عالم (الهواء) أكثر من عالم (الواقع). على حين نحس مع (محمود جلال) بقوة الأشخاص ، ورسوخهم ، ونبل مواقفهم ، وتعبيراتهم التي تؤكد (المضمون) الذي يريد.

نصير شورى

١٩٢٠

وإذا كان (ميشيل كرشه) رائد الانطباعية ، ولكن الانطباعية لم تصبح انطباعية إلا مع (نصير شورى)[١] ، حين أخذت هذه الانطباعية شكل تناغم لوني ، وانسجاماً متدرجاً ، ومحبة للطبيعة ، ورغبة في (اللون) وحب له وإذا كانت الضبابية هي أساس تجربة (ميشيل كرشه) الانطباعية . فان تجربة (نصير) تسعى لإعطاء تدرجات اللون تناغماً وتلاحماً يجعل من اللون ، وسيلة

---

(١) من دراسة عن الفنان (نصير شورى) ، نشرت في مجلة (سورية العربية).

تدمج المنظر ، وتجعله (وحدة كاملة) ، وهنا نستطيع أن نقول بأن (التنظيم) الذي قام به (محمود جلال) للاتجاه (المثالي الكلاسيكي) حيث جعل هذا الاتجاه أكثر (تماسكاً) ومنطقية ، ووضح قيمه وأعطاها الأبعاد الضرورية ، نتيجة لثقافة (مدرسية) و (حس متين) ، ولقد قام (نصير شورى) بنفس (التنظيم) للاتجاه الانطباعي ، حيث استطاع أن يعتمد على عملية (تناغم الألوان) ليقدمها في اللوحة لتحس بوحدة اللوحة ، ومتانتها ، ولهذا أخذت الانطباعية شكل تنظيم لوني يعتمد على حساسية مرهفة . جعلت الانطباعيـــة أكثر رسوخاً ، أو أكثر تماسكاً .

لقد رجع (نصير) بعد دراسته في القاهرة ، عام ١٩٤٧ ، واشترك في أول معرض للفنون نظم في ثانوية جودة الهاشمي ، وكان قد تأثر بالفنان العربي المعروف (يوسف كامل) ، وكان من رواد الانطباعية في القطر المصري ، وألف مع بعض الفنانين مجموعة من الرسامين المحبين للطبيعة يرسمون فيها ، بل إن شهرته في ذلك الوقت تعدت شهرة كثيرين من الفنانين ، وأصبح مرسمه مقصد الراغبين بتعلم الفنون ، وكان حساساً جداً في استعمال الألوان ، لأن رسمه يعتمد على (اللون) أكثر من اعتماده على الخطوط ، والشيء الهام هو إرادة تصوير الريف في بلادنا ، والتعلق بالطبيعة ، وحب اللون ، وهكذا ترابطت الطبيعة مع حساسية اللون حتى وصلت إلى مرحلة نستطيع نعتبرهـــا لوناً فقط ، فتحولت الموجودات فيها إلى ألوان متناغمة .

وهذا الفن هو عفوية في نفس الوقت ، لا تعتمد على تصميم مسبق ، لكن نحس بوجود (تنظيم) لوني ، ونرى نوعاً من (الانسجام) في العمل لا

تبرزه الأشكال بل تبرزه الألوان ، ولهذا كان (انسجاماً لونياً) أعطته حساسية مرهفة .

ومع (نصير شورى) ، نصل إلى مرحلة أخذت (الطبيعة) الأهمية الكبرى ، ونال نصير بين عامي (١٩٥٠ - ١٩٥٥) أكثر جوائز معارض الدولة ، إذ لم يمر عام واحد دون أن يحصل على جائزة ، وهكذا أصبح أكثر الرسامين الذين يتناولون مرحلة ما بعد الجلاء ، حيث تفجر حب الطبيعة بين كثيرين من الفنانين ، وأراد هؤلاء تمثيل جمال بلادنا ، وألوان طبيعتها ، وأصبح عدد هؤلاء الفنانين كبيراً ، وطغت أعمالهم على المعارض التي كانت تقام ، وظلت الحركة الفنية تسير على أساس اعتبار المنظر هو الأساس إلى أن أتى عام (١٩٥٦) الذي شهدت فيه بلادنا تحولاً هاماً بعد العدوان الثلاثي ، فأخذ الموضوع السياسي الأهمية الكبيرة ، وكان هذا بداية لمرحلة جديدة في تاريخ الفن ، هي مرحلة (جيل الفنانين المتحررين) ، الذين ثاروا على الاتجاهات التقليدية من كلاسيكية وانطباعية وواقعية وبدأت تتجه الأعمال الفنية إلى معالجة مواضيع اجتماعية وسياسية بلغة فنية متطورة ، تختلف تماماً عن اللغة التي عرفتها الحركة الفنية في بداية تطورها .

الفلم الفني

في فكر دراير السينمائي

نبيل مهايني

– روما –

لماذا دراير[1] :

تمر كل سينما ناشئة في مرحلة حرجة من مراحل تطورها ، ألا وهي مرحلة التقليد الذي يسبق الابداع . مرحلة يشتبك فيها الخبيث بالطيب ، والعبقري بالبسيط ، والزيف بالأصالة . فالجميع يتخبطون أمام أمثلة « مستوردة » يتقولبون داخلها ويأخذون هيكلها ، وهي « غريبة » عنهم كلهم .

---

(١) أم المراجع عن دراير هي كتاباته نفسها وسيناريوهات افلامه التي جمعت في عدة كتب ترجمت إلى أكثر اللغات العالمية . عناوينها الأصلية هي :

Fire Film 1964 - G. BOGHANDEL - Nordisk Forlag .

Gertrud 1967 Carl TH Dreyer

Om Film 1959 Norbisk Forlag B. Busckh

Film culture — مقدمة

I Miei film - ED Cinéforum - Venezia 1965 — مجموعة مقالات في مجلة

وتجاوز ، في هذه المرحلة في السينما أو أي فن او مجال آخر انما يتعلق بالظروف التاريخية . لكن ما يهمنا ، الآن ، هو التعبير الخارجي عن تلك الظروف في الفن موضوع البحث : السينما . وهكذا فاننا نظر اليها هنا في محور جريانها المستقل ، ومن هنا فان اختيار المخرج الدانياركي كارل ث. تيودور دراير (١٧٨٩ - ١٩٦٨) ، لدراسة فكره السينمائي ، ذا مغزى هام سيلحظه القارىء في سياق البحث : لقد أتى دراير في ظرف تاريخي كانت تمر فيه السينما الدانياركية في مرحلة التقليد ، فكان دليل تلك السينما نحو مرحلة الابداع .

وقد أردت هنا — بعد أن رأيت ان الكثير من ملاحظاته حول سينما بلاده تنطبق على وضع السينما العربية في مرحلتها الحاضرة — ان يكون نقده وابداعه ، تصوير لواقع السينما الدانياركية والحلول الفكرية والعملية التي قدمها لها ، وقبل كل شيء ، أن تكون ارادته الصادقة ونموذجه الرائع مثالاً امامنا ، ولا أقول يحتذى ، بل يوسع من آفاق معارفنا ويغني تجربتنا النظرية التي ، وكلما اتسعت ، كلما كانت التجربة العملية ، أصعب ، بل وأخصب عطاء وأوسع آفاقاً .

ان انتشار الفكر السينمائي هو الضمانة الوحيدة لظهور نقد سينمائي واع مسؤول ، نقد يعود للتجربة السينمائية المحلية ، لا للتعالي عليها ورفضها دون المرور بمرحلة «تقبلها» ، بل لدراستها وكشف مواقع عثراتها الجوهرية . وان القبول أو الرفض شيء آخر يتعلق بطبيعة ونوعية روح الابداع الجديد .

لقد عرف دراير أن يرفع اسم سينما بلاده عالياً ، وان يضعها في مصاف المدارس السينمائية الدولية ، ذلك بعد أن عرف كيف « يجرحها » مشرحاً اياها .

ولقد انتصرت روحه المبدعة . والارادة الطيبة لابد لها من الانتصار ، ولابد للتصميم الواعي من تحقيق رغباته ومحتواه الخير .

قضايا عامة :

النقد لمعرفة الذات :

لقد بدأ دراير بعملية نقد للبيئة التي انطلق منها والتي كان يتحرك فيها . اراد ان يوضح لنفسه اولاً ، وللآخرين ثانياً ماهي ابعاد السينما الدانياركية وماهو واقعها وماهي حقيقتها ولماذا كانت على ما كانت عليه ، كل ذلك عبر عملية واعية واضحة الابعاد :

(لقد كانت المصيبة الابدية للسينما الدانماركية انها كانت تجري أبداً وراء أشياء ماتت ودفنت منذ وقت طويل في بقية أنحاء العالم . ولا أحد ممن لديهم ، أو من الذين كان لديهم ، بعض ما يعبرون عنه قد امتلك شجاعة الصراع من أجل شيء جديد) . لقد كانت السينما الدانماركية آنذاك (حوالي ١٩٣٠) سينما متخلفة تدور في حلقة مفرغة من تكرار الذات واجترار مبتكرات الآخرين ، حتى بعد تجاوزها من قبل أصحابها . ولقد سمى دراير افلام بلاده « المفبركة » ، « الاصطناعية » . فقد كانت المؤسسات و « المصانع » السينمائية تبزغ الواحدة بعد الأخرى وتتكاثر . لكن الفيلم الفني لم يظهر . ولم يكن هذا لسبب مادي أو لقلة طلب في الأسواق (فقد فتحت أمام السينما الدانماركية ابواب السوق الدولية ، كما ان رؤوس الأموال كانت كثيرة ، ولم يكن ينقصنا غير الانسان الذي . وبواسطة سلطته التي تنبع عن الذوق السليم والثقافة ، يرفع السينما الى مستوى ارفع .. لكن هذا الانسان لم يظهر ..) .

لقد كان نقداً قاسياً وجريئاً ، لكن ضرورته كانت تجعل منه ليناً . ذلك أن السينما التي تريد ان تفرض نفسها على المستوى العالمي عليها ان تنظر الى الواقع القاسي وجهاً لوجه دون اية مواربة او خداع نفس . لكن التطلع الى الواقع يعني النقد الموضوعي وليس التجريح والرفض الذي يمارسه اولئك الذين لا هم لهم الا الانتقاص من تجارب الآخرين ورفضها ، وغالباً ، على غير علم ولا معرفة . لكن لإسكات اولئك ، يقول درايز: «علينا ان لا نخاف من الاعتراف بأخطائنا عندما يكون الآخرون على حق ، وللأسف فهم على حق ، أولئك الذين يقولون ان السينما الدانماركية تتجه أكثر ما تتجه الى جمهور المجلات السطحية والكلمات المتقاطعة » .

وقد كان لدراير في شخصيتين من أبرز شخصيات السينما العالمية آنذاك مثالان صالحان لتقديمها لشعبه ، ألا وهما « غريفث » الاميريكي و « سيوستروم » السويدي ، وقد استشهد بها في دراسته المقارنة لسينما بلاده . أما الأول فقد ذكره لأهميته في اعطاء مسحة واقعيـة للفيلم الاميركي بجعله تفاصيل الفيلم واقعية كلها ، ولدقته في اختيار الممثلين بحيث يتلاءمون مع الأدوار التي عليهم تأديتها ، وقد كان هذا شيئاً جديداً آنذاك . والى جانب المديح فقد كان مأخذ دراير الاساسي على السينما الاميريكية انها « عديمة الروح » ، ذلك ان التكتيك هو الذي يغلب عليها . أما سيوستروم فقد اختاره لأنه (وبفضله استطاعت السينما الدخول أرض الفن الموعودة) ، قد عرف كيف يخلق المحتوى الدراماتيكي للفيلم ، بعد أن كانت الدراما فيه مجرد مناظر وحوادث سطحية (كالسقوط من الطابق الرابع) ، وكيف يختار الممثلين وفقاً لعبقريتهم ومقدرتهم ،

وليس بسبب مظهرهم الخارجي كما كان متبعاً آنذاك في السينما الدانماركية ، ثم لأنه نقل الفيلم من البيئة الارستوقراطية التي كان يدور فيها ، رغم تجريبات الآخرين الكثيرة ، وأخيراً لأنه أظهر للجميع بأن الفيلم الفني عمل متفرد لا يمكنه أن يكون حلقة في سلسلة انتاجية .

ولم ينقطع دراير أبداً عن نقده المستمر ، وبموضوعيته القاسية ، لسينما بلاده . وقد كتب عام ١٩٤٠ أيضاً ، أي بعد عشرين سنة من كتابة كلماته السابقة التي أوردتها ، يقول : « ان السينما الدانماركية لا ينقصها مصورون واعون صادقون ؛ ان كل ما عليهم هو أن يمتلكوا الشجاعة كي يختاروا لكل فيلم اسلوبه الملائم ، أسلوب يتبع بوعي واخلاص من أول الى آخر منظر في الفيلم » .

الفن والتقنية :

« ان كل من رأى افلامي سيعترف بأن التقنية بالنسبة لي هي وسيلة وليست هدفاً ، وبأن هدفي كان دائماً ان اجعل المشاهد يعيش تجربة تغنيه في اعماق ذاته .. »

الفن اذن هو المهم . فن الانسان ، « الانسان الذي يقف خلف آلة التصوير السينمائية ، فنحن حتى اذا اعطينا المصور ما آلة غالية الثمن فهو يستطيع أن يقدم لنا صور ناجحة جداً ، أما ان اعطينا المصور فاشل او غير ناجح آلة « لايكا » او « زايس – ايكو » فصوره لن تكون الا سيئة قبيحة .. ان التكنيك وحده لا يكفي والانسان هو الأهم فهو الذي يستطيع ان يدعم او يقوض نوايا المخرج .. وهو الذي يستطيع أن يخلق بواسطة الاضواء والظلال انسجامات ضوئية اذا ما اتحدت مع عوامل اخرى تهب الفيلم انسجامه وتوقيعه الخاصين .. »

ان المعرفة التكنيكية هي كمعرفة الببغاء للكلمات لا تفيد في شيء ، وكذلك المخرج او المصور المركب او اي انسان آخر في السينما ، يمكنه أن يلم بالدقائق الضرورية لتنفيذ وتحقيق ما اراده ، لكن « عليه » – وقبل كل شيء – ان يكون فناناً ، اي أن يستطع الابداع وأن يستطيع استخدام ما فعله من اجل تقديم شيء ما جديد .

المخرج ، السيناريو ، الفيلم :

حتى بدء العشرينات في اوائل هذا القرن كان الفيلم عبارة عن « نقل » سينمائي

لاحدى الروايات او المسرحيات ، ولم تكن قد ظهرت بعد صورة المخرج – المؤلف. وقد تأثر درايز برأي المخرج الاسكندنافي « كريستنسن » فيما عرضه عن الأمر حين قال : « ان المخرجين والمنتجين في الفيلم على اشد الاقتناع بأنه ليس من عمل لهم الا نقل الروايات المذبة الى الشاشة ، ولكن هذا يجب أن ينتهي : فعلى المخرج أن يخلق بنفسه موضوع فيلمه وعلى فنان السينما ، اي المخرج ، من الآن فصاعداً أن يظهر شخصيته في انتاجه الخاص، مثله مثل اي فنان آخر في أي فن » . لكن درايز رغم تأثره بهذا الرأي لا يؤيده كل التأييد ، لأنه يرى ان السينما يجب أن لا تبقى معزولة وعليها أن تشد اواصر خصب الانتاج مع العبقريات الناشطة في الحقول الاخرى . واذا كان المخرج يتمتع بشخصية قوية فان شخصيته لا بد وأن تبرز في الفيلم . واذا كان درايز قد استشهد باسم مثل «جريفث» لتأييد رأيه، فاننا نسوق هنا اسم درايز نفسه لدعم هذا الرأي ، اذ ان كل افلامه مأخوذة عن مسرحيات وروايات ، وان كانت لا تشترك مع اصولها الادبية الا في الخط الروائي العام ، بينما تبرز شخصية درايز واضحة في كل افلامه وفي كل لقطة ومنظر في كل فيلم . وهذا لا يعني ان رأي كريستنس في دعوته للمخرج – المؤلف خاطئة ، بل العكس تماماً ، وان تتبع تاريخ السينما الدولي المعاصر يرينا ان اكثر الأفلام الناجحة القوية تعتمـــد على فكرة المخرج – المؤلف . بل انه حتى في حالة استخدام المخرج لرواية او مسرحية قديمة او حديثة ، فان تفسيره و « ترجمته » الجديدة لها يجعلان منها نصاً جديداً هو « ملكه » .

ولنستمع الى اجوبة درايز حول الموضوع ، وذلك في مقابلة اجريت معه خلال تصويره لفيلمه « اورديت ، الكلمة » المأخوذ عن مسرحية لـ « كاي مونك » : (ان نقل المسرحية الى الشاشة لم يكن سهلا على الاطلاق ، اذ انه كان علي أن احترم كاي مونك وفي نفس الوقت ان اتحرر منه .. كان علي ان اراعي قضية ان مونك قد كتب مسرحيته للمسرح ، والمسرح يخضع لقوانين لا تصلح في السينما ، ويمكنني القول بان لتصوير عمل مسرحي من الضروري ، في الواقع ، اللجوء الى عملية تطهير .. اي الى التضحية بكـــل ما لا يخدم الفكرة المركزية .. لقد وضعت نصب عيني ، ومنذ البدء ، فهم موونك حتى الاعماق ، ومن ثم ان انساه ، اي ان اكون مخلصاً له متحرراً منه في نفس الوقت) .

على كل حتى في حالة تعاون المخرج مع كاتب او مؤلف ، فعلى هذا الأخـــير أن يكتب للسينما بصورة مباشرة ..

(والموضوع السينمائي ، كما نفهمه اليوم ، له شكل الرواية او القصة محـــدودة الاتساع ، حيث تتجمع تطورات الحدث حول الخط الدراماتيكي الرئيسي ..)

لكن اذا كان لأي شخص ان يكتب موضوعاً سينمائياً لمخرج ما ، فليس لأي مخرج – حسب رأي دراير – ان يتقبل سيناريو لفيلم له لايقوم به هو نفسه . وقد شبه المخرج الذي يعطي سيناريو فيلمه للآخرين كالرسام الذي يعطي لوحته ليرسمها له الآخرون ثم يقوم هو بعدها بالتلوين . ومن الطبيعي ان يكون من المستحيل تقبل هذا ، لأن الخط واللون يجب ان تكون أشياء متكاملة في ذهن الفنان ، كما ان تحديد المشاهد والسيناريو بالنسبة للمخرج يجب ان تكون قضية واحدة لاتنفصم .

وقد استنبط دراير من هذا بان السيناريو قضية «فنية» وليس قضية «تكنيكية» ، وانطلاقاً منه فان بناء المخرج لسيناريو فيلمه قضية ضرورية وليست قضية كمالية يمكن الاستغناء عنها . وهنا علي ان اقول ، بانه حتى الآن ، اذا ماكتب السيناريست السيناريو بكامله فهو يقدمه للمخرج كيما يعالجه من جديد .

ويقول دراير متابعاً عرض رأيه السابق ، بانه من الممكن ان تعرف مقدار موهبة المخرج وكونه فناناً أم لا عبر قراءة السيناريو نفسه وقبل مشاهدة الفيلم . هـذا كما ان المخرج وحده هو الذي يستطيع ان يجمع في ذهنه كافة العناصر التي يتألف منها الفيلم ، لانه يتمتع بحدس فني وادراك مباشر يساعدانه على « الاحساس » بتوازن الانسجام والايقاع في المناظر .

ومن الملاحظ أن دراير يتكلم في هذا كله عن نفسه ، فالشروط التي وضعها لاتنطبق الا على القليل القليل من المخرجين الذين عرفهم تاريخ السينما ، ولكن، وهنا بالذات، يجب أن نؤكد بانهـم هم بالذات الذين استطاعوا ان يقدموا كل جديد ورائع في السينما على مر السنين . أما الاخرون فقد قدموا أشياء استهلكت او صفق او « صفر » لها ثم تلاشت .

ولشمعه يقول (لا اريد ان ابدو مختالا ، لكني باسمي وباسم مخرجين آخر اؤكد على ان الفيلم الفني يجب ان يحمل طابع المخرج المميز ... والفكرة الادبيـة لاتكفي وحدها للفيلم ، حتى وان تفجر عنها خيال شكسبير . والفيلم الجيد يكون حينما يساعد الموضوع الادبي المخرج على استيحاء مناظر مقنعة وغنية بالحياة ... واني لا انتقص بهذا على الاطلاق من اهمية مساهمة المصورين وتكنيكي اللون ومهندسي الديكور .. الخ .

لكن في داخل هذه المجموعة من المســاعدين ، القوة المحركة الوحيدة هي ، ويجب أن تبقى ، المخرج) .

الجمهور ، النقد الصحفي ، العمل الفني :

ماسبق واسلفت فان دراير كان من الفنانين الذين ، ما توهضوا كثيراً خلال حياتهم الفنية ، وذلك بسبب « غموض » افلامه .. « غموض » يعود الى عمل افكاره والى اساليبه ومواضيعه المبتكرة ، وليس الى ضبابية وعدم وضوح في التفكير . وقد ادى هذا الى ابتعاد كثير من المشاهدين الكسولين عنه انئذ ، وقد قال مرة (ان همي الوحيد خلال عملي هو ان اجد الحق الذي يبهج ضميري الفني ، واعتقد ان هذه هي الطريقة الصحيحة في العمل الفني . والمرات القليلة التي انزلقت فيها الى حلول وسط ، عن طيب خاطر او بسبب ضغط قوة مؤثرة ، رأيت نفسي أقع في النـدم لأن الامور انتهت بالاساءة الي ... وهذا لايعني اني لا احاول معالجة الموضوع بشكل يمكن معه للجمهور ان يفهمه بسهولة وان يجعل منه موضوعه الخاص) .

ولم يكن الامر الذي ذكرت يقتصر على بعض المشاهدين ، فالملاحظة — وان كانت لاسباب اخرى مختلفة — قد عاناها دراير من قبل النقاد الصحفيين . وقد كان هذا امراً ، طبيعياً ، فالمعركة كانت دائماً مشتعلة بين الفنان المبدع الذي يخرج عن مقاييس عصره ونظرة معاصريه للأمور وبين الناقد السطحي الذي تقوده طبيعة عمله الصحفية اليومية في اغلب الاحيان الى تقديم الاطباق المألوفة ، بل وقبل كل شيء ، الاطباق المعتادة . ولكن اذا كان هذا مقياساً نظرياً عاماً ، فان الناقد الفني بوسعه ، اذا ما اراد واذا ما استطاع ، ان يقوم بنقد واع مسؤول . ويحدد دراير رسالة النقد الصحفي في ان (يقوم بدور الضمير الفني اليقظ ابداً ، والناقد الذي يتسامح او يؤيد ، تمشياً منه مع شعبية زائفة ، انحدار أي فنان الى مستوى الحلول الوسط ، فان هذا الناقد يقترف اثمين اثنين : اولها نحو السينما كفن وثانيها نحو النقد كمهنة ... وان كل ناقد وكل فنان سيكون الى جانبي في هذا ..)

السينما والمسرح :

(ان الفيلم الناطق الحقيقي لايجب ان يكون مجرد مسرح مصور) .

ان للسينما اعتباراتها الخاصة وقوانينها الداخلية و « لغتها » الخاصـــة ، والتي لم تستطع المسيرة السينمائية حتى الان ان تستكمل تثبيت كل ابعادها . ولعل هذا ناشيء عن الطبيعة المركبة للسينما وعن كونها تأتي في قمة هرم كل الفنون . وان وضع علاقات ، او اكتشافها ، بين السينما وبقية الفنون ذو فائدة عظيمة ، لأنـــه دراسة مقارنة تصل الى تحديد طبيعة وذات السينما ، أي تصل الى « تأسيس » لغة خاصة بها ، كما يقول المخرج الايطالي بازوليني ، لغـــة مركبة بين الصورة والكلمة تعادل لغة الكلمة في الادب .

ومع ان المقارنات لازالت حتى الآن جارية بين المسرح والسينما ، الا انها ليست على ما كانت عليه أيام درايز الأولى ، حين كان الامر يتجاوز مجرد المقارنة . لقد كان تبادل او بالاحرى متح السينما من المسرح : طريقة التمثيل ،طريقة الالقاء ، الايماء ، الماكياج ، تركيب النص السينمائي ذاته سواء في مرحلة السيناريو أو مرحلة المونتاج .. الخ .. لذلك كله فان الجملة التي اوردتها عن درايز تبدو ذات حيوية وحقيقة فعالة ، ذلك اذا مافهمناها بكل ابعادها ووضعناها في زمانها التاريخي الاصلي ، وقبل كل شيء اذا ماجردناها عن البداهة التي تطل علينا بها للوهلة الاولى .

وإذا كنا قد قابلنا ، أو سنقابل هنا ، بعض تفاصيل رأي درايز حول الماكياج والالقاء .. الخ .. في المسرح والسينما ، فن الضروري أن نرى ما هو الفرق الأساسي ، الذي يراه مخرج مثله ، آنئذ بينهما . انه وفي نفس المقال الذي أوردت منه العبارة السالفة يقول أيضاً (إن الفيلم الناطق يبدو اذن على انه مسرحية بصورة مكثفة) ، فالفرق ، الذي يزيل التناقض الظاهري بين العبارتين ، يكمن اذن في الكثافة ، فماذا يعني ذلك ؟ انه ليست « التصعيب » لأن درايز ينفيه اصلا ، وهو يلقي أضواء كاشفة حول الموضوع اذ يقول (ان الفرق الكامن بين المسرح والسينما هو نفس الفرق الذي يكمن بين « تمثيل » الشيء و « كونه ») اذ ان المسرح يمثل الحياة من بعيد ويقدمها على انها (وهم ملون) بينما (تقدم السينما الواقع دون أية براقـــع وعبر علاقة جافة بين الابيض والاسود) . فالتكثيف هو اذن ضغط تمثيل الشيء الى تمثيل لجوهره ، وهذا يتم عبر (تحرير فكرة الدراما المركزية ومادتها الأولية من الشكل المسرحي وصياغتها في شكل سينمائي ... أي وبعبارة أخرى، تحرير الموضوع من غبار الخلفيات المسرحية والتقاليد لغمسه من جديد في الحياة دون المس من نوايا المؤلف ...) . ويرى درايز أن الطريقة العملية لتحقيق هذا تكمن في معالجة الحوار وجعله سينمائياً ، بتسهيله من ناحية وبجعله تصويرياً من ناحية

أخرى ، أي بتحويله من حوادث تفهم من خلال العبارات الى حوادث ترى على الشاشة، وهذا لا يتم بصورة اوتوماتيكية ، أي بتحويل المواد عبارة بعد عبارة ، بل يتم بصورة ابداعية فنية يعاد فيها التشكيل الدرامي بكامله وبصورة جديدة يبرز فيها الحوار مصوراً.

وأظن أن القارىء يتصور مقدار « صعوبة » ، أو بالأحرى دقة هذه العملية ، خاصة وانها تتطلب بعد انتهائها تحققاً من التوازن الذي يجب أن يتوفر بين الحوار المتبقي والجديد وبين الحوار الذي انقلب صوراً ومشاهداً ، توازن لا يخلق الشكل الدرامي للفيلم وحسب ، بل يخلق أيضاً انسجامه وايقاعه .

الماكياج : نحو واقعية صلدة :

(ان على السينما أن تنزل الى الشارع ، وأكثر من ذلك عليها الدخول الى البيوت ، في قلب كل عائلة) .

ليست هـذه دعوة للواقعية كالتي سمعناها تنطلق من مفكرين سينمائيين مثل دزافاتيني في ايطاليا أو ديلوك في فرنسا . لقد قالها دراير عام ١٩٣٣ في نفس حديثه الذي هاجم فيه الفيلـم المسرح . ويجب أن نعلم انه كان ما زال متبعاً ، ليس بعيداً عن تلك السنين ، ماكياج الممثل السينمائي على الطريقـة المسرحية ، كالباروكات والذقون واضحة « الزيف » . وقد كان هـدف درايرالمثالي هو الوصول الى امكانية تصوير الممثلين دون أي ماكياج أو زينة (كل الوجوه كما هي في الحياة) ، وقد بدا ذلك بالفعل في فيلمه عن الأم جان دارك عام ١٩٢٨ ،حيث بدت على الشاشة وجوه الممثلين الضخمة عارية عن أية زينة كانت .

(ان الممثلين ، عادة ، يضعون الماكياج كما يسهلوا من عمل المصور ، لكن على المصور بعدها أن يقوم بانارة لا يلاحظ معها الماكياج . وقد اكتشف الانسان منذ وقت قصير جمال الوجه الانساني الطبيعي ، بكل ثنياته وجعداته . اما عند تغطية الوجـه بالمساحيق فان شيئاً ما لابد وان يضيع من ملامح الانسان الحقة . ان تجعدات الوجه – الصغيرة العميقة – تروي لنا عدداً لامتناهياً من الاشياء حول شخصية صاحبها) .

والماكياج احدى الوسائل المسرحية التي كان درايريحاربها في السينما ، مثلها مثل الالقاء المغالي والتمثيل على الطريقة المسرحية . ان للمسرح احتياجاته،اذ انه على الممثل ان يوصل صوته لآخر مقعد في الصالة ، وان يبدو في نفس الوقت « طبيعياً » . بينما

عليه في السينما ان يقول العبارة بنفس درجة الصوت التي يقول بها في الحياة العادية اذ ان ميكروفون المسجل « قريب » اليه مثله مثل اذن السامع . وكذلك هو الأمر بالنسبة للحركات الايمائية ، فلا حاجة في السينما لكثير من الحركات والايماءات للتعبير عن موقف ما ، فالكمرة السينمائية ترصده مثلها مثل عين المستمع اليه في الحياة العادية . وسنرى اشياء من هذا بالتفصيل .

وقد يقول قائل باننا نرى اليوم ، وقد تغيرت السينما ، بعض الافلام وقد سادها الماكياج والحركات المغالية والالقاء شبه المسرحي . فهل دراير على خطأ ؟ لا ، حتما . فما كان يحاربه دراير انما كان « شغف » هذه الوسائل عن المسرح دون فهم اختلاف السينما عن المسرح . وكون هذه الوسائل تستعمل اليوم احيانا انما يكون للايحاء بموقف ما أو بفكرة ما ، أي باختصار فهي اشياء تراد لانها كذلك وليست مفروضة بفعل العرف والتقليد .

قضايا نظرية :

الواقعية النفسية :

للوصول الى مفهوم الواقعية البسيكولوجية لابد من المرور بمفهوم دراير للفن بشكل عام . انه يرى ان الفنان على علاقة جدلية مع الواقع ، والفن هو ناتج هذه العلاقة . ان الفن لايمكنه ان يكون نسخاً و« شفا » للواقع كما هو ، وفضلاعن ان هذا مستحيل ، فان النسخ ليس عملية فنية . ويحبذ دراير رأي الكاتب الدانماركي « يوهانز ينسين » حول الأمر اذ يقول (الفن شكل تمثله الروح) .

وقد قال دراير مرة في معرض حديثه عن السينما (ان عليها ان تكون واقعية ايضاً ، ولكن محولة في ذهن الفنان بشكل تصبح معه شعراً) ، ان جملة كهذه قد تبدو متناقضة الاطراف ان لم نلحظ مدلولها الجوهري الا وهو الواقعية البسيكولوجية : (ان على المخرج ان لايهتم بالأشياء الموجودة في الواقع ، لكن عليه الاهتمام بالروح الكامنة خلفها .

وفي الواقع فان الواقعية ، كهدف في حد ذاتها ، ليست فنا . فالاشكال الواقعية لابد وان تضغط ضمن اشكال مبسطة مكثفة حتى تبعث صافية في نوع من الواقعية البسيكولوجية ، التي تخرج عن كل الازمان) .

واذا كان تعبير الواقعية البسيكولوجية خطراً ، مثله مثل كافة التعابير والتحديدات، فان المفهوم الكامن وراءه ليشير في الواقع الى موقف الفنان ، دائماً وأبداً ، من واقعه، ذلك الموقف الذي سميناه منذ قليل بالجدلي .

ويستعمل درايرر مثالاً اخذه عن احد اصدقائه لالقاء اضواء علمية حول الامر، وذلك عن طريق الفوتوغرافية (ان القول بان الصورة الفوتوغرافية لاتكذب ليس الا حماقة بحتة ، فالصورة الفوتوغرافية تكذب بكل سهولة ، حين يراد لها ذلك . لكن المشكلة هي ان المخرجين لم يتعلموا بعد ان يكذبوا بواسطة الصورة وبشكل يستطيعون معه تطوير اسلوب ما) . على كل ، واتم ، فان الصورة الفوتوغرافية لابد وان تكذب سواء اردنا ذلك ام لا ، لانها لاتستطيع انتاج الواقع كما هو ، بل تعطينا « تفسيراً » محدوداً له .

الانسان والعمل الفني :

وهما شيئان متلاحمان متكاملان ، عند درايرر ، على الدوام . بل انه يشبه كل منهما بالاخر اذ يقول (ان هناك شبهاً قوياً بين الانسان والعمل الفني ، وهكذا فكما اننا نتكلم عن الروح لدى الانسان فبامكاننا ان نتكلم عن الروح وعن الشخصية في عمل فني ما) . ولا يتوقف التشبيه لديه عندما قد يبدو مظاهرياً ، بل انه يراه كاملا ، فكما ان الروح لدى الانسان بحاجة الى الجسد للتعبير عن نفسها ، وكما ان الجسد لاقيمة له دون الروح ، فكذلك هو الأمر في العمل الفني في تكامل قضية الشكل مع قضية المحتوى . ان الشكل ، او الاسلوب بالنسبة لدرايرر يجب ان ينبعا عن مضمون ومحتوى العمل الفني بذاته . ولكل محتوى اسلوب أو شكل خاص به ولا يصلح لغيره ، وكذلك فان المحتوى في حد ذاته « يجب » ان يكون متوافقاً ومنسجماً مع شخصية الفنان . وهكذا فان هناك دائرة متكاملة تمر لتمس اطراف هذا المربع متساوي الاضلاع : الفنان وشخصيته والعمل الفني بشكله ومضمونه : (ان الروح تتوضح في الاسلوب ، اسلوب يعكس الطريقة التي يشعر بها الفنان موضوعه الذي يعالج ... وبواسطة الاسلوب يستطيع الفنان ان يجعل الاخرين يشعرون بالموضوع كما شعر به هو) ، واننا من خلال هذه النقطة الدقيقة نستطيع ان نفهم اهمية تكامل الاسلوب مع المضمون في العمل الفني . (وعندما يطبع الفنان عمله بطابعه الخاص ، فانه ينفخ فيه الروح التي تجعل منه فناً . انه هو الذي عليه ان يهب للفيلم سحنته ، والتي ستكون هي سحنته بذاتها ... واذا ما اردنا أن

تقول السينما للانسان شيئاً ما ، فعلينا تحقيق افلام يكون لها طابعها المميز الواضح في الشخصية والاسلوب ، وعلى هذه الشروط فقط نستطيع ان نأمل في التجديد ..) .

لكن ماهو الاسلوب على وجه التحديد ؟ ان درايير يقدم لنا بعض العناصر التي يتألف منها اسلوب فيلم ما اذ يقول : (انه ينتج عن العديد من المركبات ، مثل التلاعب بالتواقيع والانسجامات والخطوط ، والشعور الناتج عن العلاقة بين السطوح الملونة ، والتأثير المتبادل بين الاضواء والظلال ، وانسياب آلة التصوير السينمائية ... الى جانب الرؤية التي يكونها المخرج عن الموضوع مصدر الهامه) ، وسنرى شرحاً مفصلاً لبعض هذه الأمور في الصفحات التالية .

دراما الاعماق :

(... لكن انظروا حولكم ، تأملوا الاشخاص الذين تعرفون ، وسترون ان التراجيديات العظيمة تتكون بصورة ليس فيها من الدرامية الشيء الكثير ، ويحضرني ان اقول ايضاً ، ليس فيها من الشاعرية الشيء الكثير . لكن هذا يشكل الطابع الاعظم مأساوية وتراجيدية للتراجيديات) .

ان المأساة الانسانية ، بالنسبة لدرايير ، انما تجري في اعماق الانسان . وقلما نستطيع نحن في الحياة اكتشاف مأساة الآخرين عبر تعبيراتهم الخارجية . لكننا نكتشفها ، بكل مأساويتها ، عبر النفوذ الى اعماقهم ، فالاعماق وحدها هي المعبر الوحيد عن نفسها . لكن كيف الوصول اليها ؟ . في السينما ، كما في الحياة ، يرى درايير أن ذلك يتم من خلال (الحاجة الى النفاذ الى نفوسهم بأكثر مانستطيع عمقاً) ، (.. ونأمل ان يفتح لنا الفيلم منفذاً نكتشف عبره عالماً غامضاً مجهولاً ، كما نود ان نأخذ بمجامع قلوبنا عاطفة لاتأتي عن الاشتباكات الخارجية للحدث ، ولكن من تطور الصراعات الباطنية ..) . ان المأساة تجري في الصمت ، والعاصفة تسري تحت السطح ولا تنطلق الا في يوم الفاجعة .

ولكن كيف يمكن للمخرج أن يعبر عن هذا الصراع الباطني إن لم يكن عبر التعابير الخارجية ؟ ان هذا التساؤل لايعبر الا عن رؤية سطحية للمأساة وعن مفهوم سهل لبناء العمل الفني ، فالمأساة تتطور من الصمت الى الانفجار ، والعمل الفني — كما

أسلفنا – متكامل المضمون والاسلوب ... واذن ؟ اذن فالتعبير عن الصراع الباطني يتم عبر بناء الفيلم نفسه ، أي تطوير الحدث من تحت العواطف ، التي نراها تتكامل مدى ولحمة منذ بداية الفيلم ، حتى نراها تنفجر ، تامة النسيج ، في نهايته .

ولعـل دراير مدفوع بطبيعة شخصية نحو المآسي والتراجيديات . ويعلق هو بنفسه على هذا بقوله (هذا لأن التراجيديا تساعدني اكثر على احترام شخصيتي ورؤيتي للحياة ، ثم لأني أفضل أن أقوم بـ « شيء ما » ينبع من ذاتي ويجبر الجمهور على أن « يبقى منتبهاً » ، شيء ما يلفت انتباهه الى ما وراء الفيلم ، وباختصار ، شيء ما يحمله الجمهور معه الى « البيت » .

قضايا تقنية :

الايقاع :

الإيقـاع هو العنصر الأساسي في شخصية أي مخرج سينمائي ، والمخرج الذي لا يستطيع أن يخلق لنفسه إيقاعه الخـاص لا يمكن له أن يصيغ لنفسه شخصية سينمائية خاصة ، وبالتالي لا يمكنه أن يكون « مخرجاً » .

والإيقاع قضية مركبة تنتج عن عدة عوامل تكنيكية وفنية : عن « فكرة » المونتاج التي يتبعها المنتج ، عن حركات الممثلين وعن حركات آلة التصوير السينمائية ، عن طريق النطق والالقاء ، عن الموسيقى في حد ذاتها وعن ظهورها وتلاشيها في عمود الفيلم الصوتي .. الخ .. وكل عنصر من هذه العناصر يجب ان يكون «مدروساً» في علاقته مع العناصر الاخرى . وهكذا فان الانسجام بالنسبة لدراير ليس قضية مجردة تذهب في طريقها الخاص بعيداً عن سكة الفيـلم . او بصورة اخرى ، فان « الانسجام » ناشيء بالضرورة عن طبيعة افلام دراير وهي طبيعته هو نفسه . وهو يشمل ، بالطبع ، ويهيمن على نوعية الروابط بين الصوت والصورة (أي بين الممثل كتعبير صوتي والممثل كتعبير بصري ، بين الالقاء والخطو ..) ثم بين الصورة والصورة (اي بين كيفية صوت الممثل وكيفية صوت الممثل الآخر .. الخ) ثم بين الصورة والصورة (وهذا سواء بالنسبة لعلاقات الأشياء والأشخاص وتوزيعهم ضمن الصورة الواحدة ، أو بالنسبة لعلاقاتهم الى المشهد كله ، أي في كامل الكادر) .

وانسجاما من دراير مع فكرته عن دراما الأعماق وتطورهـا من الصمت الى

الى الانفجار ، فقد اتبع طريقة التوقيع البطيء. وهويبرر هذا بقوله ان (التوقيع السريع ليس الا تركة من تركات السينما الصامتة ، تركة لم تفلح السينما الناطقة بالابتعاد عنها)

وفضـــلا عن ان الإيقـــاع يجب أن ينبع من شخصية المخرج ، فانه يجب أن ينبع أيضاً ، مثله مثل بقية العناصر ، عن طبيعة الموضوع المعالج . ويأتي درابر بمثال أحد أفلام المخرج السويدي « سيوستروم » (أولاد انغار) (اذ جعل الفلاحين يسيرون بخطوهم البطيء القلق ، ويستغرقون وقتاً طويلاً قبل عبورهم الغرفة من طرف الى الطرف الآخر ..) ثم يتابع : (ويعرف الجميع الآن كيف انتهت هذه القضية ، فالسينما السويدية بانسجامها وتوقيعها البطيء الطبيعي هذا قد سادت ليس في السويد فحسب ، بل وفي أوربا بكاملها . لقد تعلمت أوربا من السينما السويدية بأن الريتم يتبع عن الحدث وعن البيئة التي يدور فيها الفيلم ... **ان الدراما تحدد نوعية الريتم ، كما أن الريتم بدوره يدعم ويقوى من الجو الدرامي** ويؤثر في نفوس المشاهدين بشكل يتابعون معه الحدث بسهولة أعظم ..)

الممثلون :

أثارت قضية الممثلين ، مثلها مثل بقية القضايا السينمائية ، اهتمام درابر الفكري والعملي . واختيار الممثلين بالنسبة له ليس قضية سطحية أو عادية ، فعلاوة على أن كل ممثل يجب أن يكون ملائماً لدوره ، **فان كل ممثل يجب أن يكون متلائماً مع بقية الممثلين**. والتلاؤم مع الدور لا يأتي عن طريق التشابه الخارجي والفيزيائي بين الممثل والشخصية التي يراد تمثيلها ، بل عن طريق التشابه الباطني ، أي تشابه الطبع بين الممثل والشخصية العقلية . أما فيما يتعلق بالناحية الثانية فقد كان درابر يشير الى التشابه الى درجة يعتقد معها المشاهد بأن أب وابن أو زوج وزوجه هم كذلك أيضاً في الفيلم .

ويقسم درابر الممثلين الى قسمين (أولئك الذين يبنون دورهم « من الخارج » وأولئك الذين يبنونه « من الداخل » ... ويعمل ممثل الطبقة الأولى كالنحات الذي يلبس هيكلاً خشبياً بالطين الى أن يأخذ الهيئة الانسانية . أنه يعتني بدقائق الوجه والملبس ولا يتغاضى عن أية حركة أو خط يمكنه أن يشكل جانباً من « صفات » الشخصية .. لكن « أنا » الشخصية لن يكون أبداً مشابهاً لـ « أنا » الممثل . وحتى في اللحظات الأعظم مأساوية يبقى « إناه » خارجياً وكأنه مراقب جليدي ... ان ممثلاً من هذه الطبقـــة « يفكر » بدوره ، « يمثل ») .

أما (ممثل الطبقة الثانية فيبدأ بانتحال الشخص الذي يريد تمثيله ، ذلك حيث يسمع بأن قلبه بدأ ينبض في صدر الشخصية . انه « يشعر » « يحس » الدور ، انه هو الآخر ..)

ويعتقد درايرِ بأنه حتى اذا مانجح ممثل عبقري من الطبقة الأولى في التقرب من طبيعة ممثل حدسي وعفوي ،فان فرقاً واضحاً يبقى موجوداً ، وهو الفرق بين الحقيقي واللاحقيقي وبين الصافي والمشوب ، بين الفن والتقليد . الا أن الأمر على كل ليس مقسوماً بهذه الحدة ، ودراير في أمثلة أخرى تعرض لحالات مركبة لاتستند بالضرورة الى هذه الطبقة أو تلك .

ان قضية تسليم الأدوار في أي فيلم قضية مهمة ، وعليها في كل الأفلام ، يتوقف مقدار كبير من مصير الفيلم ونجاحه أو اخفاقه .

أما ادارة الممثلين ، حتى العباقرة الماهرين منهم ،فليست بالقضية السهلة .. وهي تعتمد أكثر ماتعتمد على مقدرة المخرج الفكرية في تفهم الآخرين ومعرفة كيفية توليد المشاعر أو التعابير التي يتطلبها فيهم . ومها اختلفت طرق ادارة الممثلين أو طرق فهمهم أو كيفية ونوعية مساهمتهم في الفيلم ، فان الفن المستند الى حدس ثاقب أو الفكر المستند الى موهبة ونفس خلاقة ، عمليتان لابد من توفر احداهما في أي مخرج كان . ودراير كان من النوع الثاني ، وقد استطاع أن يعهد بكل أفلامه الى يد التاريخ .

لكن ماهي الوسائل التي يمكن للممثل ، حسب رأي درايرِ ، أن يستخدمها من أجل الوصول الى درجة أعظم من الكمال ؟ لقد رأينا بعضها عندما تكلمنا عن الايحاء بالحدث وبالبيئة وبالدراما عبر حركات الممثلين . لكن هناك أيضاً الايماء . (فالايماء يساهم مساهمة كبيرة حتى في الفيلم الناطق ، ذلك لأنه يؤثر بصورة مباشرة على حساسيتنا ، كما أنه يحرك العواطف دون الحاجة الى وساطة التفكير . والايماء هو الذي يهب الحياة للوجه كما أنه يدعم الكلمة بصورة خاصة) . ويعتبر درايرِ أن الايماء ، حتى في الحياة اليومية ، وسيلة هامة للتعرف على شخصية انسان ما . ولهذا السبب فان درايرِ - كما رأينا - يلح على ضرورة التشابه البسيكولوجي بين الممثل والشخصية . فشخصية أي انسان ، كما يقول ، مطبوعة على وجهه ، ولهذا فعندما تتلاءم الشخصية الدرامية مع شخصية الممثل فان قسماً كبيراً من الصعوبات يكون قد زال .

وترتبط بقضية الايماء قضية الماكياج التي أشرنا اليها . والحاح درايرِ على عدم استعمال الممثلين للماكياج (وقد كان يستعمل بصورة مبالغة آنئذ) ينبع عن الضرورة

الفنية التي يشعر بها ، ألا وهي إمكانية الايحاء بالشخصية وبالحدث عبر تعابير وإيماءات الوجه الانساني . اذ أن الماكياج ، مها كان دقيقاً (خاصة كما كان يستعمل آنئذ) لابد له وأن يغطي تلك الثنيات وتلك التعقيدات التي ينبع الايحاء عن ترابطها وتكاملها عند الحركة والتمثيل .

ويعتبر دراير أن الماكياج هو من وراثة المسرح ومن اثاره على السينما . ويجدر بي أن أنبه الى أن وظيفة الماكياج كانت معقدة وتنتمي الى عالم التكتيك والى عالم الفن سواء بسواء ، ولهذا فان ضرورة الغائه كانت أيضاً تكتيكية وفنية معاً ، وقد رأينا هذا في مجرى البحث .

نقطة أخرى تتعلق بالممثلين وكان يراها دراير من تركة المسرح هي : الالقاء . (والميزة الأساسية التي تتميز بها السينما عن المسرح تكمن في أنها تستطيع الحفاظ على الصوت في حالته الطبيعية ... وهكذا فان كل كلمة وكل سكون يبلغان مستوى فعاليتهما القصوى) ، ومن هنا أيضاً تنبع ضرورة تكثيف الحوار وتكامل فعالية الصوت والصورة لدى دراير .

أما في عملية اختيار الممثلين ، فعلى المخرج في الفيلم الناطق أن يدرس الأصوات بحذر كامل ، فن المهم أن تنسجم الأصوات المختلفة فيما بينها .. كما أن هناك تجاوباً بين طريقة سير شخص وطريقة كلامه ، أي أن بين توقيع الخطو وتوقيع الصوت توجد علاقة رهيفة دقيقة .

وبصورة مختصرة فان دراير يعتقد ، كما قال بتشبيه ستانيسلافسكي للمخرج بالقابلة (فعلى الممثل أن يلد ، وعلى المخرج أن يساعده بكل عطف ، وأن يقوم بكل شيء في سبيل تسهيل عملية الولادة .) .

الموسيقى :

لم يكن دراير يهتم بالموسيقى الاهتمام الكافي . ورغم ذلك فان رأيه حول دورها في الفيلم مازال حتى الآن حديثاً . لقد كان يعتقد بأنه (يمكن اللجوء الى الموسيقى لتدعيم تطور بسيكولوجي أو لتعميق حالة شعورية مشار اليها بواسطة الصورة ، أي في المنظر ، أو بواسطة الحوار .

ولكن علينا أن نأمل — وليس مجرد أمل — بأن يتعاظم عدد الافلام التي لاتحتاج الى الموسيقى ، ذلك أن الكلمة وحدها ستنجح فيها في التعبير عن كل شيء) .

الأضواء والألوان :

لكل شيء في أفلام دراير ، كما في كل فيلم فني ، وظيفته الدقيقة الخاصة . وكذلك الاضاءة في المناظر السينمائية الداخلية . فهدفها التكنيكي البديهي هو الاضاءة لتسهيل عملية التصوير ، لكن لها هدفاً فنياً أيضاً . (فيجب أن لاننسى أن هـدف كل صورة انما هو قيادة عين المشاهد نحو نقطة جوهرية ، تكمن غالبا في تمثيل الممثلين . ولهذا فان اطارا شديد الاثارة كافياً لوحده لتشتيت انتباهه عمن يمثل . أما صدر المنظر وقعره فيجب أن « يحس » به ، أن « يدرك » ، ولكن ليس أن « يرى ») . ومن الطبيعي أن الأخذ بهذه النظرية بحرفيتها يقود الى ضرر كبير ، خاصة اليوم ، حيث توجد نظريات أعمق وأوسع عن الاضاءة السينمائية . لكن معناها الجوهري يبقى حتى اليوم صالحاً : فالاضاءة لا يجب أن تكون عرضية وتلقائية أو ذات أغراض تكنيكية بحتة ، بل يجب أن يكون لها هدفها ومعناها الفني أيضاً .

أما عن الألوان ، فقد كان دراير منذ البدء ضد الاتجاه الطبيعي ، ذلك كما في بقية مواقفه من القضايا الاخرى . ويقول ساخراً (لقد رأينا حتى الآن الكثير من خضرة العشب وزرقة السماء ، حتى اننا بدأنا نرغب بمشاهدة زرقة العشب وخضرة السماء ، فربما كان خلف هذا قيمة فنية) . ومن البديهي القول بأن هذه القضية تتعدى السينما لتشمل كافة الفنون التي تستخدم اللون كوسيلة تعبيرية لها .

وعلى كل ، يقول دراير « فان ألوان الفيلم لن تكون أبداً متقاربة مع الألوان الطبيعية ، فدرجات الألوان الطبيعية لامتناهية ولا تستطيع حتى العين الانسانية أن تميز بينها كلها . هذا واذا كان بامكان العين الانسانية أن تشعر بكثير من الدرجات وأنصاف الدرجات دون أن تستطيع تمييزها ، فان ذلك شيء من المستحيل بالنسبة لآلة التصوير السينمائية . ويرى دراير أن هناك تجاوباً بين امكانيات الفيلم الابيض – اسود وبين امكانيات الفيلم الملون ، ففي الأول يمكننا التعبير عبر تناقضات درجات الابيض والاسود واختلافات الظل والضوء وتشكيلات الخطوط وتناقضها ، وأما في الثاني فيعبر عن تناقضات السطوح والاشكال والألوان وانسجاماتها . وكل شيء يجب أن يكون مدروساً ، فالممثلون ، بملابسهم الملونة ، يتحركون دائمـاً في المنظر ، وبتحركهم تتولد وتخلق انسجامات وتناقضات جديدة دائماً . ولهذا أيضاً فان دراير كان يتطلب تدخل مصور ، رسام ، مختص في عمليات انتاج الأفلام الملونة ، مصور يعمل الى جانب المخرج ، كما يعمل الى جانبه الموسيقي والمصور الفوتوغرافي والكاتب .. الخ ..

لقد كان هدف دراير الدائب هو الوصول الى فيلم فني بكل معنى الكلمة ، وقد كان يرى أن « التجريد » هو وسيلة من أجل الوصول الى هذا الهدف ، ومن أفضل الطرق للحصول على التجريد هي طريقة التبسيط ، وتكمن في عملية تطهير الموضوع من كل الشوائب التي ليس منها فائدة في ابراز الفكرة ، وبهذه الطريقة فان الفكرة تصبح رمزاً .

وطريقة أخرى للحصول على التجريد انما هي اللون : وذلك عبر الاستغناء ، بواسطته ، عن المنظور ، أي بناء الصورة بتوزيع السطوح بشكل يختلف تماماً عن توزيعها في الصورة المنظورية العادية ، أي بوضعها كلها على نفس السطح . وقد استوحى دراير هذا من تطور الفنون التشكيلية ، وهي ليست قضية جديدة في عالم اللون ، وان يكن طرحها في عالم السينما شيء لم يقم به غيره بصورة واضحة علمية ومباشرة .

على كل فان قضايا الفيلم الملون مازالت تتجدد وما زالت مطروحة حتى الآن ، ويوماً بعد يوم تتغير مفاهيم اللون في السينما ، واذا كان علي الاشارة الى اهمها ، فهي محاولة ميكيل انجلو انطونيوني الأخيرة في فيلمه « الصحراء الحمراء » حيث صور فيلما ملوناً بكل معنى الكلمة ، أي انه « لون » الاشجار والحصى والارض والمناظر وحتى الملابس .. الخ ..

ولا بد ، قبل اختتام الحديث عن بعض النواحي التقنية لدى دراير ، من الكلام عن استعماله الـ Close — UP (١) فهو بعد مناداته بالواقعية البسيكولوجية لجأ الى هذه الوسيلة للتعبير عن أدق المشاعر والاختلاجات في السحنة الانسانية على الشاشة . ويرتبط بهذا الاستعمال ايمانه بالغاء المونتاج واثر الايحاء اللذين سبق وان تكلمنا عنهما . والشيء الجديد الذي قام به درايز هو ، وعلاوة على الكثرة المبالغة التي استعمل بها هذه اللقطات ، استعماله لها على انها وحدات مستقلة عن الحقل العام ، أي الـ Total (٢) السابق لها أو الذي يليها . لقد كانت لها ، برأيه ، وظيفة خاصة تعبيرية وبسيكولوجية منفصلة كل الانفصال عن التسلسل الروائي للأحداث في حد ذاته ، وان كانت متكاملة معه من حيث انها تعمق من مجراه .

ولم يكتف درايز بالايمان النظري بهذا وبالدعوة له — وأغلب أفكاره هي نتيجة تأملات لنتائج اعماله هو بذاته أو لاعمال الآخرين — بل حققه في اعماله العملي . وأتى فيلمه « الام جان دارك » ليشرح هذه النظرية عملياً . وقد كانت النتائج آنذاك باهرة ، ولم يزل هذا الفيلم رائعة من روائع تاريخ السينما ، ذلك كبقية افلام درايز مثل :

الكلمة Ordet . يوم الغضب Dies Erae . الشبح القاتل Vampiro . غرترود Gertrud والكلام عنها يطول ، ولذلك اتركه لمجال آخر ، آملاً أن يتاح للمشاهد العربي أن يرى اهمها مثل « الكلمة » أو « يوم الغضب » ...

---

(١) هي اللقطة التي يبدو فيها موضوع الصورة — وجه الممثل مثلا — مكبرا بشكل قد يملؤ معه الشاشة كلها .

(٢) هي اللقطة العامة التي يبدو فيها اكبر قدر ممكن من المنظر المصور ، والاولى تأتي عادة قبل أو بعد الثانية لابراز التعبير .

الزنجي في الرّواية الأمريكية

محمّد أبو خضور

الروائيون الأمريكيون كما يقول « سترلنغ براون » في « الزنجي في القصة الأمريكية » يظلمون الزنوج في أدبهم مثلما يظلمهم الرجل الأبيض في تجربات الحياة العادية . ومن دلائل هذا الظلم والتجني أن الروائي الأمريكي الأبيض يهتم بابراز ما للمشكلة الملونين من أثر في نفس أقرانه من البيض ، بمعنى أنه يعالج الرجل الأسود من وجهة نظر بيضاء وليس من حيث أنه رجل أسود تجري في عروقه الدماء الزنجية

ولكن بظهور نخبة من الكتاب الزنوج اللامعــين فقد بدأ الأدب الأمريكي يعكس صورة جديدة عن الرجل الأسود تعنى باستكناه مشاعره من حيث أنه رجل أسود يعيش حياته مثلما يعيش الرجل الأبيض ، وليس تجسيداً ينأى عن الواقع لبعض الأفكار المجردة أو المسبقة .

وساعد على رسم الصورة الجديدة على هذا النحو ما يعرفه هؤلاء الكتاب السود من دخائل قومهم من ناحية وما يتمتعون به من أصالة فنية من ناحية أخرى. وهناك صورة رومانسية للرجل الزنجي في الأدب الأمريكي على أنه خادم الرجل الأبيض ، ولعل شخصية العجوز دلزي التي رسمها وليم فوكنر في رائعته الصخب والعنف نموذج لا يبارى في تصوير الخادمة التي تتفانى في خدمة أسيادها .

كما أن هناك تقليداً أمريكياً راسخاً يصور الرجل الأسود بأنه يفوق الرجل الأبيض في حريته وانطلاق غرائزه ، وأنه أكثر منه صحة في شؤون الجنس . فقد كتب شيروود اندرسون في روايته « الضحك الأسود » يقول : « إذا لم تكن واحـــدة من الزنجيات قد عشقتك ، فإنك لم تعرف العشق في حياتك » . ويسمي الروائي الأمريكي الزنجي المعاصر رالف أليسون هذه النظرة التي تمجد فطرة الرجل الأسود بالفطرة الرعوية .

كما يمثل الرجل الأسود في الأدب الأمريكي أحياناً القدرة على ممارسة الشر وارتكابه ، وقد ورد رمز ذلك في قصة هيرمان ملفيل « بنيتو سيرينو » التي يصور فيها حركة تمرد دموي يتزعمها زنجي ضد الرجل الأبيض على ظهر سفينة تنقل العبيد . وملفيل أيضاً ، في هذه القصة ، يصور احساس الرجل الأبيض بوطأة الذنب بسبب استعباده الرجل الأسود .

وفي رواية « الضوء في آب » لفوكنر يتراءى الرجل الأسود لامرأة بيضاء على شكل صليب ، في حين يتخذ الرجل الأبيض في مخيلتها صورة رضيع وكأنه مصلوب عليه .

أما كارسون ماك لارز فيقول في روايته « ساعة حائط بدون عقارب » : « إن المسيح لو ولد مرة ثانية — الآن — لكان زنجياً » .

وفي رواية « الرجل الخفي » التي كتبها الروائي الأسود رالف أليسون نرى صورة بشعة لرجل زنجي يعاشر ابنته ، وهي صورة تتفق مع ما يراه الرجل الأبيض في الرجل الأسود من وحشية وبشاعة .

إن الشخصية الزنجية ضائعة مهانة في أمريكا وهي عار أمريكا الذي ينفي ما تزعمه وما ترفعه من شعارات الحرية والديموقراطية والعدالة والمساواة الكاذبة . عار أمريكا من داخلها لأن مشكلة التفرقة العنصرية عدا عن اضطهاد الزنوج فإنها تحرمهم من أبسط حقوق الحياة .

فشارلز رايت أحد الكتاب الزنوج في أمريكا والذي عرف الحرمان منذ صغره وعرف ذل لون جلده وهو صبي وعرف الاضطهاد العنصري وهو شاب ، يعبر في روايته « ساعي البريد » عن اختناق شاب زنجي بالحياة في نيويورك . وشعور الاختناق يجعل هذا الشاب يتصرف تصرفات أقرب الى الجنون ، ويذهب بطل « ساعي البريد » للبحث عن عمل لتدبير مصاريف المدرسة وهو صبي فتغلق الأبواب في وجهه لأنه زنجي ، فيشكو ألمه لروبي ابنة عمه ويقول لها :

– أريد أن أقتلهم كلهم .

وبصوتها البارد تقول :

– لا يوجد وقت كاف لتقتلهم كلهم .

– أريد أن أقتل كل البيض حتى لا أرى على الأرض وجهاً أبيض .

– أنت تمرضني ، تذهب تطلب عملاً ، ويسألونك أن تنتظر في الخارج وتظل تنتظر إلى أن يأتي صبي أبيض يأخذ العمل ، وأنت تتألم وتطعن ، وتكره

البيض ، لا يوجد أحد حظه تعس مثلنا ، مثل الزنوج ، أنت تشعر بتعاسة لأنك أسود .

ـ هل تحبين الناس البيض ؟

ـ أنا لا أحب أحداً ، لا الأبيض ولا الأسود ، لقد عرفت أن الرجل الأبيض والأسود سواء في الظلام أنا أعرف هذه الحقيقة .

وقد أورد الكاتب الأمريكي جون غريفين في كتابه « أسود مثلي » الحادثة التالية ، وكان الكاتب قد قام بجولة في الجنوب الأمريكي بعد أن عمل على تغيير لون بشرته البيضاء الى سوداء وطاف في مدن الجنوب ومزارعه كزنجي . كان يستقل الباص في المقاعد الخلفية المخصصة للسود فقط وعند احدى المحطات توقف الباص وصعدت إليه سيدات بيضاوات ، ولم تجد سيدة منهن مقعداً خالياً بسبب الزحام عدا المقعد الذي كان جالساً عليه ، ولكن السيدة البيضاء فضلت الوقوف في الممر على الجلوس إلى جانبه .

ارتبك الرجل وحاول النهوض لكي يخلي المقعـــد نهائياً إلا أنه شعر بنظرات الركاب السود ترمقه بسخرية واستهجان فما كان منه إلا أن أقلع عن المحاولة بعد أن أدرك مغزى نظرات الزنوج من ورائه ، كانوا يريدون أن يقولوا له :

ما دامت تأنف من الجلوس إلى جانبك وما داموا قد خصصوا لك هذا المقعد لأنهم يحتقرونك فعليك أن تعاملهم بالطريقة ذاتها .

وأما كتاب « ثورة الزنوج » فهو شاهد أيضاً ومحتج ، ومن خلال سطور الكتاب نلمح هذا المشهد الذي يصور فيه الكاتب « لويس ماسون » كل الضياع والمهانة والقلق والاضطهاد . في هذا المشهد يقف زنجي على ناصية أحد الشوارع

بنيويورك يلقي قصيدة اتهام ويتجمع حوله الزنوج المضطهدون - بفتح الهاء - الذين يوافقونه على كل كلمة ويطلبون منه المزيد .

يقول الزنجي الغاضب :

- « هل تعرفون كيف تعيشون أيها الزنوج ؟ أنتم دائماً مخطئون . والرجل الأبيض دائماً على حق أنتم تصحون من النوم مبكرين دائمــاً لماذا ؟ لتتأكدوا من أن الفئران لم تنهش أطفالكم ، وتنفضون الغطاء من فوق هذا الطفل لأن الرطوبة قد جعلت السقف يتساقط عليه ، وعندما تنامون تسحبون الغطاء على وجوهكم حتى لا يسقط السقف فوقكم ، هذا الغطاء المهلهل الذي لم تدفعوا باقي أقساطه بعد ، سأقول لكم ما هو أكثر ، أنتم تعملون طول النهار للسيد ايزنبرغ ، وتذهبون لشراء ملابسكم بالتقسيط من محلات روزنبرغ وتدفعون ايجار البيت للسيد ايزنبرغ ثم تقترضون بالفائدة من السيد فارتنبرغ . والذي لا تعرفونه هو أن السادة ايزنبرغ وروزنبرغ وفارتنبرغ كلهم أولاد عم ، إنهم يجعلونكم تعملون مقابل لا شيء ، وهذه هي الحرية الاقتصادية في أمريكا أن تعمل وتعرق وتعيش وتموت من أجل اليهود » .

وكراهية الزنوج لليهود تعود الى المشاعر الدينية العميقة الجذور في نفوس الزنوج فهؤلاء تعلموا منذ الصغر أن اليهود هم الذين صلبوا السيد المسيح وحقدوا عليهم ولا يزالون ، كما أدى تعرفهم باليهود الى تأصيل هذه الكراهية . وقد تحدث عن ذلك الكاتب الزنجي الراحل ريتشارد رايت في كتابه « الولد الأسود » فقال : « اننا نحن الزنوج جميعاً الذين قدر لنا أن نعيش بجوار اليهود لم نكف يوماً عن كراهيتهم ، ولم يكن ذلك عائداً الى استغلالهم لنــا فقط بقدر ما كان عائداً الى اننا تعلمنا في بيوتنا وفي مدارس الأحد أن اليهود هم قتلة المسيح » .

ويدرك معظم الزنوج ان المجتمع المسيحي الأبيض في امريكا لم يتقبل العنصر اليهودي تقبلاً تاماً بعد وأن الكثيرين من المسيحيين البيض لايزالون في قرارة نفوسهم يكرهون اليهود .

ويقول « جاك مورغانستيرن » عالم النفس الامريكي : « لقد أثر هذا الوضع على اليهودي ولذلك فانك إذا ضربته فانه يتردد في رد الصفعة بمثلها » .

ويقول المؤرخ « جوزيف بوشكين » من جامعة كاليفورنيا الجنوبية « إن الزنجي يشعر بشيء من الراحة عندما يضرب اليهودي لأن ذلك يجعله يشعر بالتفوق عليه » .

وأما « بيير دوميرج » الاستاذ المساعد في جامعة السربون بباريس فقد كشف في كتابه « الكتاب الامريكيون اليوم » عن نواح عديدة من اتجاهات ومواقف عديدة من اتجاهات ومواقف الكتاب الامريكيين فهو يقول عنهم بما معناه أن معارضتهم لسياسة الامريكية لاتأخذ شكلاً قوياً ومحدوداً وانما هو نوع مهتز من التردد في بئر الصمت أو الصعود الى سطح الاحتجاج الخافت المبني على الأمور العاطفية .

ويقول « دوميرج » ان تمرد الكاتب الامريكي يتركز الآن على الجوانب الملموسة مثل حرب فيتنام والكفاح في سبيل تقرير حق التصويت الزنوج ، إلا أن هذه المواقف تذكرنا - كما يقول الباحث الفرنسي - بموقف المعارضة الذي اتخذه الرجل الامريكي المتوسط في المدن عندما أعرب عن رفضه لانتخاب عمدة ديموقرطي لاعن استيائه من سياسة حزبه بوجه عـــام بقدر استيائه من حالة يلمسها في مدينته كسوء ادارة المرافق العامة وقلة المدارس وارتفاع اجور السكن ونقص المياه .

ويرى جيمس بالدوين الروائي الزنجي أن التاريخ الأمريكي هو قصة لانهاية لها عن لا انسانية الانسان تجاه أخيه الانسان ، عن رفض الابيض اعتبار الاسود كائناً انسانياً مثله ، عن أوهام الرجل الابيض ووهن الزنجي .

ويعتقد « بالدوين » بوجه عام بأنه عند جذور المشكلة الزنجية تكمن أمام الرجل الابيض ضرورة ايجاد طريقة للتعايش مع الزنجي لكي يتاح له أن يتعايش مع ذاته .

فهو يقول في مقدمة مسرحية « أغنيات حزينة للرجل الابيض » « من واجبنا أن نحاول فهم هذا الانسان الشقي (الرجل الابيض) واذا كنا لا نأمل – فيما يبدو – في ان نحرره ، فيجب ان نسعى لتحرير أبنائه ، فنحن، نحن الشعب الامريكي خلقناه وهو خادمنا ، نحن الذين وضعنا السوط في يده . ونحن مسؤولون عن الجرائم التي يرتكبها ، ونحن الذين حبسناه في سجن لونه ونحن الذين أقنعناه بأن الزنوج كائنات بشرية لاقيمة لها » .

ثم يخاطب « بالدوين » البيض قائلاً بلسان الرجل الاسود « لقد حرثت الكثير من مزارع القطن ، وعبدت الكثير من الممرات ، وأقمت جسوراً على كثير من الانهار ولولاي لما كان بلدكم على هذا النحو » .

وقد صرح بالدوين في احدى المرات والمرارة تسري في كلماته المتتابعة : « لقد تركت أمريكا لاني كنت أشك في قدرتي على احتمال تلك المشكلة الملتهبة العاصفة مشكلة اللون ، ان اللون ليس صفة انسانية أو شخصية بل انه حقيقة سياسية » .

ويتساءل جيمس بالدوين في كتابه « النار مرة اخرى » فيقول « اذا لم يفتح الحب الابواب على مصاريعها فأي قوة أخرى تستطيع أن تفتحها ؟ » .



يجري سحب الاصدار العادي التاسع بتاريخ ٨ ايلول ١٩٧٠